



Studia Remensia / Juan Carlos Baeza Soto

La Palette du ciel dans l'art baroque ibéro-américain
Colonisation de l'esprit et iconophilie chrétienne dans le Nouveau Monde

Préface d'Emmanuelle Sinardet

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Ouvrage publié avec le concours du laboratoire Héritages - Culture/s, Patrimoine/s, Création/s (UMR 9022, CY Cergy Paris université / CNRS / ministère de la Culture) et du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP, université de Reims Champagne-Ardenne).

Illustration de couverture : Entourage de Diego Quispe Tito, *Vierge du Carmel sauvant des âmes au Purgatoire*, huile sur toile, fin du XVII^e siècle.

Crédits : Circle of Diego Quispe Tito (Peruvian [Cuzco], 1611-1681), *Virgin of Carmel Saving Souls in Purgatory*, late 17th century, Oil on canvas, 41 x 29 in. (104.1 x 73.7 cm), Brooklyn Museum, Museum Expedition 1941, Frank L. Babbott Fund, 41.1275.178 (Photo: Brooklyn Museum, 41.1275.178_SLI.jpg)

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN 978-2-37496-139-2 (broché)

ISBN 978-2-37496-145-3 (PDF)

Studia Remensia, n° 7

ISSN 2264-3605

Tous les liens Internet cités dans cet ouvrage ont été consultés pour la dernière fois le 15/02/2021.



Cet ouvrage est mis à disposition selon les termes de la licence [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) attribution / pas d'utilisation commerciale 4.0 international

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021

Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims

Studia Remensia

Volume 7

Collection du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues
et la pensée de l'université de Reims Champagne-Ardenne

Dirigée par Thomas Nicklas,
Xavier Giudicelli et Rodrigo Nabuco

Comité scientifique

Régine Battiston (Université de Haute-Alsace)
Nathalie Caron (Sorbonne Université)
Laurent Curelly (Université de Haute-Alsace)
Erich Fischbach (Université d'Angers)
Georges Kleiber (Université de Strasbourg)
Vincent Michelot (Institut d'études politiques de Lyon)
Marie-Thérèse Mourey (Sorbonne Université)
Isabelle Schmitt-Pitiot (Université de Bourgogne)

Studia Remensia

La collection « Studia Remensia » publie des monographies, rédigées en français, dans le domaine des littératures, arts et civilisations des aires anglophone, germanophone et hispanophone. Elle est également ouverte à des éditions et traductions annotées de textes étrangers inédits ou dignes d'être réédités. Ces études rémoises se sont choisies un titre en latin pour rendre hommage au plurilinguisme cher au centre de recherche, le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée), auxquelles elles s'adosent. Elles ont pour but d'offrir de nouveaux regards sur les cultures étrangères en croisant les disciplines et les approches, à l'intention de spécialistes mais aussi de tous les lecteurs curieux d'explorer de nouveaux territoires.

Volumes précédents

1. Françoise Heitz, *Carlos Sorín, filmer pour rêver*, préface d'Eduardo Rodríguez Merchán, 2013
2. Laurence Chamlou (éd.), *Lettres persanes de Gertrude Bell*, 2013
3. Mélanie Fresne, *Le Polar dans la Transition démocratique espagnole*, préface d'Emmanuel Le Vagueresse, 2014
4. Juan Carlos Baeza Soto, *La Métaphysique de l'ombre dans La realidad y el deseo de Luis Cernuda*, préface de Marie-Claire Zimmermann, 2015
5. Julie Michot, *Billy Wilder et la musique d'écran, filmer l'invisible*, préface de Christian Viviani, 2017
6. Andy Auckbur, *Lire la nature dans Arcadia de Sir Philip Sidney, une esthétique du détail*, préface de Christine Sukič, 2020

La Palette du ciel. Art baroque ibéro-américain (XVI^e-XVIII^e siècles)

Colonisation de l'esprit et iconophilie
chrétienne dans le Nouveau Monde

Juan Carlos Baeza Soto

Préface d'Emmanuelle Sinardet

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NÎMES

**Il n'y a de vision qu'en perspective,
de « connaissance » que perspectiviste**

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*

Préface

Emmanuelle Sinardet

Université Paris Nanterre, Centre d'études équatoriennes, CRHA, Études romanes

CE bel ouvrage de Juan Carlos Baeza Soto, maître de conférences habilité en études hispaniques et hispano-américaines à CY Cergy Paris Université, illustre le parcours intellectuel de l'auteur depuis plus d'une vingtaine d'années. Ce parcours s'est construit autour d'un questionnement sur l'image, sur la représentation du réel, sur la construction des imaginaires et des discours identitaires dans les aires hispanophones, en abordant l'image au sens large du terme, sous ses différentes formes, qu'il s'agisse de l'image poétique (métaphore, synecdoque, métonymie) ou bien des diverses iconographies artistiques (peinture, sculpture, gravure), de l'image fixe (photographique) ou encore de l'image en mouvement (cinématographique). Juan Carlos Baeza Soto a d'ailleurs soutenu avec succès, sur le sujet, en 2020, à l'université de Bordeaux, une habilitation à diriger des recherches au titre parlant : « Image, pensée et existence : norme iconique, langage et représentations dans le monde hispanique (poésie et arts) ».

Bien que le présent ouvrage porte plus précisément sur la période coloniale de l'Amérique hispanophone, il nous semble néanmoins témoigner de la démarche de l'auteur, située au croisement de plusieurs

champs – civilisation latino-américaine, civilisation espagnole, littérature latino-américaine, études culturelles, histoire culturelle, histoire des arts, iconologie, esthétique, philosophie – et reposant sur le dépouillement minutieux de sources variées, fruits des études de terrain et des recherches en archives menées par l’auteur, en Espagne et en Amérique latine. *La Palette du ciel. Art baroque ibéro-américain (XVI^e-XVIII^e siècles)* propose ainsi des pistes de réflexion stimulantes pour une histoire culturelle de l’image en Amérique latine, en se penchant sur les interactions, échanges, transferts entre les évangélistes espagnols et les peuples autochtones conquis, pour mettre en évidence des phénomènes réciproques de (re)formulation et de réappropriation culturelles.

L’un des objectifs de *La Palette du ciel* est de montrer comment une iconographie européenne est sélectionnée, puis projetée vers, mais aussi sur les Indes, dans une logique de conquête qui se veut également une conquête culturelle et spirituelle, conformément à la dynamique universalisante impériale. Les images ont alors une visée stratégique éminemment normative, puisqu’elles doivent contribuer, non seulement à la diffusion des normes et des référents appelés à organiser la société hispano-créole naissante, mais aussi à leur assimilation et à leur intériorisation par les nouveaux sujets de la Couronne. Il s’agit là, plus largement, de questionner la notion même de « rencontre » entre Ancien Monde et Nouveau Monde.

La Palette du ciel repose sur l’étude de cas représentatifs, ce qui en fait un ouvrage très accessible aux non spécialistes. Les cas retenus et analysés mettent en évidence les relations de pouvoir dans la construction des imaginaires latino-américains, tout en cernant aussi leur ambivalence et leur complexité. Dans un premier temps, Juan Carlos Baeza Soto se penche sur les images mobilisées dans les processus d’évangélisation. Elles sont abordées à la lumière de la projection et de l’imposition du regard européen, en tant que techniques relevant aussi de la propagande, comme le montre l’étude des feuilles imprimées individuellement (*pliego suelto con grabados*) qui circulent désormais dans les nouveaux territoires de la Couronne.

Il nous semble que le volume s’inscrit dans ce qu’il est désormais convenu d’appeler l’histoire des émotions, car il illustre à bien

des égards la réflexion de Rob Boddice¹, d’Ute Frevert², ou encore, s’agissant des études latino-américaines, celles coordonnées respectivement par Pilar Gonzalbo Aizpuru³ et Pablo Escalante Gonzalbo⁴. Juan Carlos Baeza Soto ne fait pas des émotions une catégorie d’analyse. Toutefois, il les évoque continuellement, afin de rendre compte des rapports de pouvoir entre les acteurs étudiés, d’une part, mais aussi de leur agentivité respective, d’autre part.

Les images sont, par excellence, porteuses d’émotions, et l’enjeu, pour les autorités coloniales, est alors de canaliser et d’orienter ces émotions au profit du nouvel ordre impérial, afin de favoriser ces phénomènes de subjectivisation devant permettre l’intériorisation de normes et de référents désormais hégémoniques. Soulignons, à cet égard, que l’approche développée par Juan Carlos Baeza Soto observe les sentiments suscités par les images religieuses – tels que la peur, l’effroi, la souffrance, la joie – depuis une perspective historique, là où les sciences cognitives, au contraire, tendraient à les considérer comme des éléments du fonctionnement du sujet et à conforter une lecture ahistorique des émotions. Aussi, lorsqu’il se penche sur l’architecture religieuse et qu’il analyse la construction d’églises triomphantes, l’auteur met en évidence que le pouvoir des images mobilisées consiste à codifier les émotions conformément aux canons impériaux et catholiques ibériques.

Les exemples étudiés par Juan Carlos Baeza Soto montrent que le transfert des imaginaires impériaux et catholiques s’accompagne du façonnement de cadres émotionnels, qu’il s’agisse de livres imprimés illustrés, de gravures, de peintures, de sculptures, d’objets religieux, de tissus ou de vêtements. En croisant des images de nature différente et variée, l’auteur pointe que l’imposition des paradigmes visuels européens dans les Amériques ibériques vise à créer une « communauté émotionnelle » – selon la belle expression forgée par l’historienne Barbara H. Rosenwein –, laquelle doit

1. BODDICE, Rob, *The History of Emotions*, Manchester, Manchester U.P., 2018.
2. FREVERT, Ute, *Emotions in History. Lost and Found*, Central European U.P., 2011 (<http://books.openedition.org/ceup/1496>).
3. GONZALBO AIZPURU, Pilar, *Amor e história. La expresión de los afectos en el mundo de ayer*, Mexico, El Colegio de México, 2013.
4. ESCALANTE GONZALBO, Pablo, *Historia de la vida cotidiana en México*, t. I, *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, Mexico, FCE, 2004.

nourrir des allégeances volontaires et permettre de gagner durablement de nouveaux sujets et croyants. Ainsi, les analyses des commentaires de Fray Diego de Valadés concernant les gravures présentes dans *Rhetorica christiana* (1579) soulignent que les représentations de la souffrance du Christ rappellent aux Amérindiens leurs propres souffrances de sujets subalternisés par le nouvel ordre colonial et qu'elles assument alors une fonction cathartique, mise au service de leur conversion. Comme le remarque Carmen Bernard⁵, le dogme chrétien est « mexicanisé et exposé par des signes dont la force réside justement dans leur faculté à faire naître des rapprochements et à produire des métaphores ».

Ces stratégies iconologiques doivent aussi être appréhendées à la lumière de la réponse de Rome et de la couronne espagnole à la Réforme protestante. Les études consacrées au baroque dans le sillage de la Contre-Réforme sont ici éclairantes. Elles reviennent sur les peintures dévotionnelles de différentes écoles – de Quito, Cuzco ou Potosí –, sur les images mariales, sur les allégories, sur les objets et représentations des sacrements religieux, afin de cerner, non seulement les vertus et valeurs dont elles se veulent porteuses, mais également les émotions qu'elles suscitent : la peur et la crainte, bien sûr, mais aussi la ferveur, la concorde, l'adhésion et la joie.

Ces représentations visuelles dessinent les contours d'une communauté idéale, émotionnellement unie et socialement ordonnée. Évidemment, on ne peut pas ne pas songer aux travaux de Carlo Ginzburg qui a montré la manière dont les émotions peuvent transformer les communautés, ou bien aux contributions d'Aby Warburg et à la notion de *Pathosformeln*, qui pose l'existence de tropes visuels chargés d'émotion depuis l'Antiquité. Plus récemment, Michael Schreffler⁶ s'est penché sur les phénomènes de propagande religieuse en Nouvelle-Espagne, qu'il aborde également au prisme des interactions culturelles définies par Serge Gruzinski.

L'étude des tableaux et sculptures dans lesquels les personnages sont gagnés par la douceur et la sérénité illustre, à leur échelle, la dynamique visant à modeler une « communauté émotionnelle »

5. BERNAND, C., *Teotl. Dieu en images...*, 2009, p. 52-53.

6. SCHREFFLER, M., *The Art of Allegiance...*, 2007.

autour de l'idéal de la concorde, exprimé par la joie. L'école baroque de Quito, en particulier, se distingue par la manière gracieuse avec laquelle les sculpteurs expriment une forme de plaisir, voire de ravissement, comme en témoignent l'élégante et légère *Virgen bailarina*⁷ qui semble esquisser un pas de danse de l'artiste métis Bernardo de Legarda (v. 1700-1773) et le tendre *San José y el Niño*⁸ de Manuel Chili (v. 1720-1796), dit « Caspicara » (de « *caspi* » signifiant « bois » et « *cara* » signifiant « écorce » en langue kichwa).

Les analyses présentées ici observent, simultanément, des formes de résistance à ces phénomènes d'imposition et d'intériorisation. Les populations autochtones, traditionnellement représentées par l'historiographie impériale comme vaincues, ne sont évidemment pas restées passives et ont (re)formulé les images. Elles les ont interprétées à leur profit également, montrant là leur agentivité. Ces (ré)interprétations, qu'il s'agisse d'artistes amérindiens ou métis, s'expriment dans le choix des motifs, des couleurs, des matériaux et des techniques, qui renvoient à des pratiques et à des représentations culturelles autochtones. Leur étude par Juan Carlos Baeza Soto met en évidence l'émergence de nouveaux imaginaires, à travers de nombreux phénomènes de métissage et de syncrétisme, visibles tout au long de la période coloniale.

Nous pensons d'abord aux représentations du Christ à base de pâte de canne de maïs, en Nouvelle-Espagne, au xvi^e siècle ; par exemple à ce *Cristo de maíz* d'un anonyme, exposé au Museo de Arte Colonial de Morelia, au Mexique, ou bien à cet *Ecce homo* en pâte de maïs et peinture polychrome conservé au monastère des Descalzas Reales de Madrid. La technique de la pâte de maïs, utilisée avant l'arrivée des conquérants, conserve des liens très étroits avec la conception du sacré inhérente à la cosmogonie aztèque. Rappelons qu'après avoir créé l'univers, les dieux aztèques l'ont peuplé d'une nouvelle race humaine, qu'ils nourrissent avec le maïs découvert par Quetzalcoatl sur le mont Tonacatépetl : ce sont eux qui ont broyé les grains de maïs pour en faire une bouillie assimilable par les nourrissons.

7. 1734, statuette en bois polychrome, également connue comme la *Vierge de Quito*, église San Francisco de Quito.

8. 1790, *Saint Joseph à l'Enfant*, statuette en bois polychrome, église San Francisco de Quito.

Nous songeons également, au XVIII^e siècle, pour le Pérou, à *La última cena*⁹ du peintre d'origine amérindienne Marcos Zapata (1710-1773). Ce dernier semble respecter tous les codes européens pour composer la série de cinquante tableaux représentant les Litanies de la Sainte-Vierge (*Litaniae Lauretanae*) de la cathédrale de Cuzco : il s'inspire des gravures du peintre baroque allemand Christoph Thomas Scheffler (1699-1756). Mais, au milieu de la table, aux côtés des éléments de l'eucharistie que sont le pain et le vin, il représente un plateau avec le *cuy* – à savoir le cochon d'Inde – rôti. Ainsi, la peinture baroque des écoles de Cuzco et de Potosí propose des représentations qui, non seulement échappent au mimétisme, mais réinjectent également des expériences esthétiques autochtones qui renvoient à une présence sacrée, formulée depuis les cosmogonies andines. Du reste, pour Juan Carlos Baeza Soto, l'étude du baroque dans l'Amérique hispanophone permet de montrer que des artistes, connus ou anonymes, ont tenté de résister à ce que l'auteur appelle la « colonisation de leur esprit » : ils ont lutté contre l'acculturation et l'oubli de leur culture en transgressant les codes européens de la peinture religieuse, au point de créer « une nouvelle culture visuelle ».

Ce faisant, *La Palette du ciel. Art baroque ibéro-américain (XVI^e-XVIII^e siècles)* montre toute la complexité de la dynamique universalisante du « système-monde » posée par Immanuel Wallerstein, dont la couronne espagnole aura été un acteur déterminant. En effet, s'il analyse la verticalité des rapports de pouvoir entre colonisateurs et colonisés, Juan Carlos Baeza Soto souligne en même temps des inventions résistantes. En ce sens, ses analyses échappent à une lecture binaire de la domination qu'ont parfois pu instaurer les outils historiographiques liés au *Colonial Encounter*, à l'étude des « contacts » – outils qui n'en restent pas moins précieux et fructueux, comme le montre aussi la présente recherche. Notre auteur s'efforce d'appréhender les rapports transversaux et les resitue dans cette *transmodernidad* définie par Enrique Dussel¹⁰, où les images sont aussi les fruits d'interactions multiples et complexes, où elles sont en définitive co-construites et co-produites.

9. Vers 1755, huile sur toile, 6,35 x 5,67 mètres, cathédrale de Cuzco.

10. Nous renvoyons les lecteurs à l'éclairant texte d'Enrique Dussel, « Transmodernidad e interculturalidad... », 2004, p. 123-160.

Introduction

« Nul homme n'est une île, complète en elle-même ;
chaque homme est un morceau du continent,
une part de l'ensemble ; si un bout de terre est emporté
par la mer, l'Europe en est amoindrie,
comme si un promontoire l'était,
comme si le manoir de tes amis ou le tien l'était.
La mort de chaque homme me diminue,
car je suis impliqué dans l'humanité.
N'envoie donc jamais demander pour qui la cloche sonne :
elle sonne pour toi »
John Donne, *Méditations en temps de crise* (1624)¹

LA découverte du « Nouveau Monde » atteste, à la fin du xv^e siècle, le caractère irréfutable d'une pluralité des mondes sur l'espace connu de la planète en 1492, et surtout la variété des acceptions du terme « monde », son évolution et l'extension de cette notion, puisqu'elle relève autant du *cosmos* grec que du *mundus* latin. Cette découverte implique désormais l'existence d'un nouveau territoire, qui pose la question de l'existence d'autres personnes ou cultures ici-bas. Ainsi, d'un point de vue occidental, la découverte de l'Amérique montre simplement qu'aucune vérité n'est objective, puisque celle-ci

1. DONNE, John, *Méditations en temps de crise*, trad. et préf. Franck Lemonde, Paris, Payot & Rivages, 2002 (1624), p. 72-73.

résulte d'un processus de dévoilement, de rencontre et de connaissance réciproque supposant d'abord la construction, la transformation d'un être ou d'un individu en une « donnée » et, ensuite, l'adéquation univoque de la chose et de sa représentation. Soulignons par conséquent que la vérité est un moyen de parvenir à un minimum d'efficacité pour juger et décider des questions relatives au bien commun.

Cette notion est alors d'autant plus flexible qu'elle dépend de ce que nous appelons « la réalité des faits », qui permet de construire des jugements normatifs, ce qui explique que « la véracité ou la fausseté des déclarations factuelles qui nous servent à expliquer ou à justifier nos buts et nos engagements conditionnent la rationalité de notre attitude et de nos choix² ». Voilà pourquoi la vérité construit un ensemble de rapports entre nous et les autres, fondés sur un échafaudage intellectuel et moral qui permet d'échanger sur des valeurs, des qualifications ou des jugements alimentant la vie quotidienne, de sorte à rendre la vérité aussi vitale qu'un guide spirituel. En outre, ces rapports se soldent par des relations de confiance qui sont la preuve d'un savoir factuel et fiable, lequel, à son tour, définit le cadre de ce qu'un individu considère comme réalisable dans son intérêt ou celui, plus louable, d'autrui.

C'est pourquoi la vérité est aussi le produit des interférences entre des faits particuliers et des questionnements propres à une personne, au point de devenir un instrument utile permettant de constituer des idées véridiques dans le cadre d'une étude spécifique. Le résultat en est une appréhension face à une réalité toujours opaque qui, en lieu et place de la vérité, crée un nombre de vérités spécifiques mues par le domaine de l'intérêt utilitaire. De ce fait, « la vérité ne possède de valeur pratique que lorsqu'on la découpe en morceaux³ ».

Il n'est guère étonnant, par conséquent, que la première rencontre entre les Européens et les habitants du « Nouveau Monde » se solde par une incompréhension répondant à ce processus d'établissement de la vérité qui commence, répétons-le, par la découverte d'un objet et se poursuit par les tentatives de l'individu de se plier au schéma de la connaissance établi par ses aïeux ou ses maîtres. Dans ce cas,

2. FRANKFURT, H. G., *De la vérité*, 2008, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 84.

« [i] en va pour la vérité comme pour la trace : quelque chose est à la fois montré et occulté, qu'il s'agit de reconstituer, de retrouver, de redécouvrir⁴ », et d'asseoir dans la mémoire pour qu'ensuite l'objet laisse une empreinte que l'individu fixe durablement à sa guise dans les schémas de l'ordre établi. Et ce, de manière à rendre progressivement l'inconnu familier et reconnaître *in fine* dans la seule forme de l'objet jadis observé un ensemble de sens qui est gage de conviction, signification ou, justement, de vérité, puisque désormais le sens prévaut sur la simple forme. Toutefois, les formes des objets ou les formes que l'artiste propose à notre regard (à partir de l'origine que leur donne la nature et, aussi, du psychisme de l'artiste lui-même) sont porteuses d'une connaissance qui va au-delà de la dimension esthétique, car l'homme participe de l'univers que les formes reflètent en entrant en correspondance avec les structures de l'univers. Ainsi, « l'étude des Formes ne contribue pas seulement à une meilleure connaissance de l'art, mais à la Connaissance elle-même, représentant le total réfléchi de l'expérience possible dans toute son étendue et dans toutes ses directions⁵ ».

C'est dans l'écart entre la chose elle-même et sa signification que réside la rencontre comme connaissance plausible ; en effet, c'est dans cet espace tiers, qui se trouve entre la sensibilité et la pure intellection, qu'apparaît la représentation rendue possible par le seuil séparant le mot et la chose, alors que l'Occident catholique de l'époque, fort de sa puissance, ne jure que par l'adéquation entre ces deux termes.

La conquête de l'Amérique est par conséquent une réalité empirique qui embarrasse l'intellect occidental, car toute la position qui tend à dominer l'Autre se trouve infligée aux populations indiennes, que les Espagnols voient sur le plan particulier, et une signification qui tire forcément vers l'universel à mesure qu'ils occupent et dominent de nouveaux territoires. Il n'empêche que la perception des Indiens par les conquérants obéit à des catégories malmenées par des habitudes contraires à celles de l'Occident, mais force est de reconnaître que, quel que soit l'espace dont nous parlons, la perception engage les sens modelés par l'expérience et des modalités de connaissance acquises

4. BOURDIL, P.-Y., *Faire la philosophie*, 1996, p. 63.

5. HUYGHE, R., *Formes et forces...*, 1971, p. 45.

sous un angle singulier, cet angle permettant aux hommes de se parler et de se comprendre car, pour percevoir, chacun se soumet à la règle de l'unité et outrepassa la difficulté de la contradiction.

Ainsi, sur le plan du « donné », il s'avère que, pour comprendre le monde, l'homme doit obligatoirement accepter que le contenu de ses intentions prime sur le regard qu'il porte aux objets qu'il rencontre et qui l'entourent. Une pensée pragmatique sait que toute culture exprime son potentiel et sa force en lien avec un sol, un climat, une culture, c'est-à-dire un territoire, que l'homme a aménagé à mesure qu'il a conquis la nature, mais aussi ses angoisses et ses peurs, au point que l'occupation de l'espace qui donne naissance au territoire laisse sa place à la construction d'une vision qui, pour survivre, doit engager l'homme dans l'avenir, l'accompagner dans la durée et dans les sursauts de l'évolution du monde. D'où le rôle de la centralité comme objectif nécessaire de l'union commune entre les hommes, pour enraciner l'individu dans sa campagne ou sa ville, et cela afin de résister contre les hasards de l'Histoire et nourrir un idéal commun stabilisateur que l'on nomme alors une volonté politique, laquelle organise l'homogénéité pour mieux légitimer sa raison d'être.

Dans une société donnée, tout concourt, par conséquent, à consolider cette raison d'être en donnant à l'entendement d'un phénomène les règles nécessaires qui unifient la diversité. D'où la violence de la catégorisation par les schémas de l'intelligible, et la blessure qu'inflige la découverte aux populations indiennes, obligées par les armes et les maladies à se soumettre progressivement au bon savoir des Européens : depuis le monothéisme jusqu'aux idéaux républicains, le « Nouveau Monde » entame une longue adaptation intellectuelle et sensible à l'histoire des idées européennes.

Long sera le chemin, encore, pour atteindre au début du xx^e siècle une phénoménologie qui tendrait à reconnaître une certaine autonomie du monde et de la nature issue des Romantiques, car, pour le moment, la découverte engage l'homme nouveau dans l'unification de la différence des représentations. C'est pourquoi les images seront le moteur de la construction d'une nouvelle nature humaine dans le « Nouveau Monde » ; en effet, loin s'en faut de convertir seulement le côté empirico-historique des Indiens grâce à la raison pure, dorénavant, il faudra aussi soumettre les corps, car le « pouvoir d'un

homme [si l'on prend le mot dans son sens universel] consiste dans ses moyens présents d'obtenir quelque bien apparent futur⁶ ».

Or, le désir s'exprime en se projetant sur l'autre, et la soif de richesses des premiers conquérants correspond en effet à l'animation de l'esprit, la soif matérielle et la transformation des capacités de jugement, nourries elles-mêmes par le besoin de reconnaissance et d'honneurs qui deviennent des formes de pouvoir, des moyens d'obtenir du pouvoir, donc des *moyens* d'accroître ce *moyen* de s'assurer des jouissances que représente le pouvoir. Car, à l'image de la conquête militaire, le pouvoir relève du présent, donc du réel, mais tout entier tourné vers l'avenir. D'où le mélange entre utopie, pouvoir *de* devenir supérieur et pouvoir *sur* les populations indiennes, ce qui relève de l'action possible immédiatement présente, car elle s'applique sous le commandement, la contrainte ou la violence sur l'Autre. En découle la dimension tragique de la conquête, car, si la puissance concerne le partage d'une force qui nous emporte, le pouvoir, quant à lui, n'est que puissance exercée sur d'autres hommes. Le pouvoir s'exerce donc dans la solitude : tellement grisant lorsqu'on l'exerce, et tellement tragique lorsqu'on le subit. Cet aspect montre à nouveau le paradoxe inhérent à tout processus de domination, car une personne est un individu que l'on considère normalement « comme sujet pensant et libre, à la fois unique (différent de tous les autres) et un (à travers ses modifications)⁷ ».

Le pouvoir est, par conséquent, la révélation d'un profond individualisme que les Espagnols nourrissent en supplantant l'idéal mythique d'un état de nature où chacun aurait le droit sur tous les biens et tous les êtres par la rivalité qui a cours lorsque la société civile est instituée. C'est pourquoi la destruction des villes indiennes est l'exemple de l'accumulation des pouvoirs à venir, mais également le reflet de la rivalité psychologique que les Espagnols entretiennent face à l'inadéquation de leur monde fermé avec celui qu'ils observent. Cela nous oblige à nous interroger sur la nature même du terme « *poder* » (« pouvoir », en espagnol) qui, en étant à la fois verbe et verbe substantivé (« *el poder* »), comme en français d'ailleurs, montre sa capacité

6. Cf. le chapitre X dans HOBBS, T., *Léviathan...*, 2017 (1651) p. 51.

7. COMTE-SPONVILLE, A., *Dictionnaire philosophique*, 2001, p. 755-756.

à transcender les formes empiriques par lesquelles il se rend sensible. De la sorte, le pouvoir comporte une dimension métaphysique qui se joue entre sa capacité virtuelle d'agir (il n'est pas impossible que j'agisse sur l'Autre) et sa possibilité réelle (j'ai les moyens de faire du mal à l'Autre). Or, cette différence est de taille, car elle définit chez l'homme une disposition naturelle de destruction ou – ce qui est plus grave, d'une certaine manière – le besoin de l'accroissement infini des biens ou des symboles de puissance, qui dénotent la virtualité du pouvoir et son statut ontologiquement indéterminé.

Le pouvoir est puissance des contraires (car, qui a le pouvoir de guérir a le pouvoir de faire périr), mais, semblable à la renommée, il s'accroît à mesure qu'il avance : dans cette perspective, la responsabilité des individus est profonde, car, par leurs actes ou leurs paroles, ils l'entretiennent et le rendent sensible. Tout l'effort du sens coïncide avec l'effort de tisser un lien entre notre conscience et celle des autres. En effet, nous aspirons, pour nous comprendre, à harmoniser l'être. L'homme dispose pour ce faire de ses propres concepts afin d'examiner le monde, ce qui l'oblige à déconstruire « opiniâtrement la réalité en une multitude d'objets identifiables et discernables, auxquels il sera référé par termes singuliers et généraux⁸ ». Il utilise ce procédé au point de plaquer des modèles sur des faits empiriques qui consolident son « patron objectifiant⁹ ».

Ainsi, à l'opposé de la plastique cosmologique précolombienne, les conquérants fondent l'homogénéité de leur regard sur une donnée implicite, mais non moins ambiguë, qui est celle de l'espace et du temps, conçus en Occident comme un unique environnement présidant à toute forme de perception. Platon en a fait des formes *a priori* de la sensibilité et, plus tard, Kant entérinera le fait que la forme des choses dépend d'une forme absolue, qui confère aux choses leur forme, car :

Comme ce en quoi seulement les sensations peuvent seulement s'ordonner et être mises en une certaine forme ne peut pas être lui-même encore sensation, il suit que, si la matière de tout phénomène

8. QUINE, W. V. O., *Relativité de l'ontologie...*, 2008 (1969) p. 13.

9. *Ibid.*

nous est donnée seulement *a posteriori*, sa forme doit se trouver prête *a priori* dans l'esprit pour les sensations prises dans leur ensemble, et que, par conséquent, on doit pouvoir la considérer indépendamment de toute sensation¹⁰.

Le langage jouera alors un rôle fondamental dans la consolidation de cet environnement nouveau que les Espagnols voudront homogène, car la compréhension que nous avons de ce que nous observons et faisons dépend aussi d'un langage que nous construisons en appariant nécessairement un référent à son signe.

Or, le Nouveau Monde a révélé à l'Ancien son incapacité à considérer l'homme comme un animal heureux puisque, de limites en horizons, de conquête en conquête, sa soif de pouvoir a montré la nécessité humaine d'avoir un corps politique omniprésent qui puisse contrer le vide de l'existence et ses illusions. C'est pourquoi tout pouvoir comporte en lui une vérité charnelle qu'il faut sans cesse réactiver si le dominant veut garder le pouvoir, car :

Les libertés politiques commencent et finissent par les corps. Les oppressions, en retour, ne manquent jamais de s'en prendre aux corps. Comprenons : à leur anatomie et à leur physiologie. Sous peine d'aveuglement béat, l'enquêteur, face à quelque système politique que ce soit, doit se poser les questions réelles : à quel moment apparaissent au sein des institutions et des appareils ces pratiques qu'on appelle les brutalités, les tortures et les exécutions¹¹.

D'où, dans notre ouvrage, une réflexion constante qui sera menée au moyen d'exemples choisis sur les modalités du corps à travers l'image (peinture, sculpture, poésie) et l'espace (architecture) dans l'art espagnol, européen et latino-américain, depuis la conquête jusqu'au XVIII^e siècle, pour mieux comprendre comment, dans un contexte d'oppression politique, sociale, sexuelle ou économique, les dominants créent un réel doublement ambigu (car littéralement idéologique et fatalement bigarré), ayant pour but de plier le réel à leurs

10. KANT, E., *Critique de la raison pure*, 1980 (1781), p. 88.

11. MILNER, J.-C., *Court traité politique...*, 2011.

intentions, en conférant au Nouveau Monde un statut d'exemple qui le guide dans une nouvelle réalité et qui sert de norme à cette réalité.

C'est pourquoi, nous nous attacherons à comprendre quelques aspects originaux de l'art baroque pour ensuite mieux envisager et analyser l'entreprise espagnole de la conquête dans l'espace physique et géographique par le biais de la langue, de la littérature et de la religion puisque, à l'instar de Robinson découvrant la trace du pied de Vendredi, ce qui intéresse d'abord le colon ou l'étranger dans cette trace de pied humain, c'est bel et bien l'exemplarité humaine de cette présence, et non l'individu en tant que personne. Et c'est dans ce sens que Robinson pose son propre pied au creux de la trace. L'humanité authentifie en l'homme son besoin de rationalité et de préceptes, car « [h]umains, nous nous accordons d'abord humainement aux formes qui nous intriguent ; c'est en un second temps seulement que nous condescendons à les chosifier¹² ».

Au contraire, à partir de l'organisation et de l'administration des colonies, l'artiste qui est conscient de cette réification assume l'héritage occidental, afin de comprendre le monde qui l'entoure, et il élabore alors progressivement un savoir sur l'ensemble des codes qui le régissent. En outre, nous comprendrons que, à mesure que le temps passe, les artistes latino-américains actualiseront ce savoir qui, par définition, ne peut être achevé, et c'est grâce à la réactualisation constante de leur monde qu'ils structurent une pensée revendicative ou, en tout cas, consciente du syncrétisme et de leur différence en tant que membres d'un continent colonisé. Cela leur permet d'accéder au statut de personnes qui ont su trouver des stratégies pour traduire un réel qui les oppresse, quitte, parfois, à utiliser les outils réflexifs du conquérant, qu'ils traduisent par des images ou des codes de représentation européens ; mais nous expliquerons à moment-là que la réflexion sur soi-même devient chez chaque artiste latino-américain un outil de compréhension de sa place en tant que personne : l'artiste reproduit en effet le monde qui l'assujettit, mais l'activité artistique est aussi un moyen de réfléchir sa propre activité de penser.

Mais, sachant que, dans un contexte religieux dominé par l'Inquisition et le contrôle des âmes, cette autoréflexion est partielle,

12. BOURDIL, P.-Y., *Faire la philosophie*, 1996, p. 74.

car seul le divin possède la totale intelligibilité de se penser lui-même, alors que l'homme ne peut penser que sur sa place dans le monde, l'Indien ou le métis transformera cette infirmité en analyse politique qui le force à interroger ce qui l'entoure. En outre, les conquérants apportent dans leur pensée l'héritage antique et aristotélicien qu'ont diffusé en Occident des traducteurs du XI^e siècle comme Jean de Séville, Dominique Gundissalvi, Hugues de Santalla ou Marc de Tolède (en traduisant de l'arabe au latin), ou des commentateurs célèbres comme Avicenne ou Averroès¹³. Et selon Aristote dans ses *Politiques*, « celui qui n'est pas capable d'appartenir à une communauté ou qui n'en a pas besoin parce qu'il se suffit à lui-même n'est en rien une partie de la cité, si bien que c'est soit une bête soit un dieu¹⁴ ».

Cette réflexion nous permet de comprendre, en dehors des aspects purement économiques, le soubassement philosophique et religieux de la destruction des villes précolombiennes, qui ne correspondaient pas à la vision philosophico-religieuse des Occidentaux, lesquels, à partir d'Aristote, précisément, considèrent que Dieu, dans la plénitude de sa solitude, n'a pas besoin de « politique », alors qu'un homme qui serait hors de la cité serait comparable à un oiseau de proie. L'homme occidental est donc un être politique qui doit créer dans les villes dites

13. David. C. Lindberg précise « *Debido a que Aristóteles era excesivamente difícil de entender, los lectores naturalmente se valían de cualquier ayuda explicativa que pudieran conseguir. Afortunadamente, los comentadores de la antigüedad tardía y del Islam medieval habían parafraseado a Aristóteles o explicado los puntos difíciles en los distintos textos aristotélicos, y las obras de estos comentadores fueron progresivamente traducidas junto con las propias obras de Aristóteles y usadas dondequiera que Aristóteles era estudiado seriamente. En las décadas finales del siglo XII y en las primeras del XIII, el principal comentador fue el musulmán Avicena (Ibn Sina, 980-1037), que presentaba una versión platonizante de la filosofía aristotélica. El cargo de enseñanza panteísta en París, hecho en 1210, indudablemente refleja los efectos de la lectura neoplatónica que hacía Avicena de Aristóteles. Sin embargo, a partir de 1230 aproximadamente, los comentarios de Avicena empezaron a ser desplazados por los del musulmán español Averroes (Ibn Rusd, 1126-1198). No hay duda de que Averroes también era capaz de extender o de distorsionar el sentido de Aristóteles, y de que lo hizo así en alguna ocasión, pero en general el cambio desde la guía de Avicena a la de Averroes significó un retorno a una versión más auténtica, menos platonizante, de la filosofía aristotélica. Tan influyente llegó a ser Averroes en Occidente que acabó siendo conocido simplemente como "el Comentador"» », dans *Los inicios de la ciencia occidental...*, 2002 (1992), p. 277-278.*

14. ARISTOTE, *Les Politiques*, Livre I, chap. 2, 1253a, 1990, p. 92.

coloniales l'espace psychologique lui permettant de déduire les valeurs du juste et de l'injuste, car cela suppose le *logos*. Dans ce sens, nous comprendrons mieux alors le rôle que joue l'art colonial dans la création d'un homme nouveau qui, pour affirmer sa conscience, connaît ce qui est au-delà des apparences, au-delà du sensible et du transitoire, et affirme dans les arts, qu'il peut nommer par les images ou le langage, une fonction logique qui est l'apanage de l'esprit chez l'homme.

Aussi, n'oublions pas que, dans une perspective aristotélicienne, l'homme, à l'opposé de l'animal, peut quitter, grâce à sa voix et au langage, le pur présent de l'instantané et constituer ainsi une notion générale de ce qui l'entoure, en faire une vision qu'il peut enfin partager avec autrui. En outre, selon une vision anatomique qu'Aristote expose dans sa *Poétique* (1456b 22 *sq.*), l'homme a la capacité d'associer des sons entre eux, et, en produisant des syllabes, il fait montre de sa capacité à lier des sons pour ensuite créer des mots qu'il peut par conséquent combiner en discours : l'articulation somatique du langage réside dans la capacité humaine à combiner des sons, ce qui ancre l'homme dans sa capacité à sentir le bien et le mal, le juste et l'injuste et, *in fine*, dans un sentir qui marque une prise de conscience du ressenti et, par conséquent, une forme de distanciation vis-à-vis de lui.

Dans ce cas, la sensation établit un rapport direct au monde, mais, comme Aristote le signale dans son *Éthique à Nicomaque*, le rapport au monde indique toujours un caractère contextuel des valeurs, même lorsqu'il s'agit de la vertu : « La vertu est le juste milieu relatif à nous, lequel est déterminé par la droite règle et tel que le déterminerait l'homme sagace » (II, 1106b 36-1107a 2). Le « relatif à nous » exprime le caractère relatif d'une situation donnée, ce qui nous amène à poser encore une fois le rôle de la réactualisation nécessaire de nos actes lorsque nous voulons parvenir à nos fins, qu'elles soient vertueuses ou non. C'est pourquoi nous serons conduits à nous interroger sur le rôle de l'écrit et de l'image utilisés par les Espagnols pour seconder leur entreprise et limiter ainsi la proie des désirs irrationnels qui peuvent saborder la construction de la légitimité de la conquête.

S'interroger par conséquent sur le fonctionnement de l'image comme reflet du cheminement historique de la personne revient nécessairement à traverser l'histoire sensible de l'imaginaire qui se fabrique

en Amérique depuis l'Occident, dans une rencontre opposant des rapports différenciés à la représentation. Le pouvoir redoutable de l'image occidentale qui, tout en exigeant une part de visibilité, possède la capacité de dissimuler les objectifs de la figurabilité, nous indique que les modalités de la représentation peuvent emporter le regard du côté de la beauté, secrète ou transcendante, ou de celui de l'émotion, forcément solidaire avec les excès de l'image. C'est pourquoi la prise de distance que, très tôt, les artistes baroques ibéro-américains déclenchent à l'égard d'une image mimétique, religieusement et politiquement orientée, nous a révélé qu'ils ont su s'approprier l'image occidentale, dans le but de réinventer la figure humaine et les possibilités existentielles de leurs semblables.

En renversant le leurre, ces artistes ont démontré le rôle de double, négative et non transcendante, de la figurabilité occidentale, qui habille le visible et non l'invisible. Ralliant l'éthique à l'esthétique, la construction de l'individu indivisible peut dorénavant rejoindre le dialogue de la personne avec l'autre, parce que la conscience de soi se traduit d'abord par l'appartenance à une histoire. L'art baroque du Nouveau Monde participe alors d'une philosophie à partir de laquelle le sujet contemporain peut mettre en œuvre une transformation méthodologique et épistémologique nécessaire au dialogue interculturel, et ce afin de questionner l'universalisme ethnocentrique occidental et mieux résister au rouleau compresseur de la globalisation capitaliste actuelle. À une époque où se pose la question d'une universalité éthique sans impérialisme, le baroque ibéro-américain nous apprend que l'individu comprend qu'il est resté le même dans le temps, et c'est en prêtant ce sentiment à son interlocuteur qu'il peut faire advenir l'altérité, ainsi que (re)construire le souvenir, en fonction d'une culture et de relations nourrissant la projection commune dans le temps. Le fondement de la solidarité, que tous les artistes ici évoqués revendiquent, réside dans leur capacité à démontrer que la connaissance, quelles que soient les époques ou les latitudes – et sans être une solution face aux blessures du passé – peut incarner une réponse à la géopolitique colonialiste d'antan et à l'uniformisation actuelle, qui repose sur une expérience identitaire de l'espace où l'énigme de l'apparaître se voit noyée dans la circulation infinie des mêmes images.

L'influence directe de l'Europe dans la production artistique

L'apport de la Bible et de la Renaissance

Enjeux rhétoriques d'un *exemplum* : l'influence de la Bible et de son imaginaire

Il a toujours été étonnant, au cours de nos recherches, de constater le rapport inégal et presque dichotomique qui existe entre la reconnaissance des arts d'Europe et ceux d'Amérique latine. On sait que les choses existent en dehors de notre connaissance et en dehors du déterminisme de l'expression. On sait également que les choses que l'on voit ne sont pas les choses qui se révèlent dans les symboles et les représentations. On reconnaît enfin la distance qui sépare l'existence d'une œuvre ou d'un artiste découvert dans un ouvrage, une exposition ou un essai, et son existence dans le marché de l'art. Et l'on comprend rapidement qu'en dehors de considérations, oserions-nous dire, métaphysiques, la réception d'un artiste dépend aussi de nombreuses considérations culturelles, économiques et marchandes. Ainsi, lorsqu'on étudie la réception d'un artiste latino-américain, il est toujours intéressant de confronter ces divers paramètres à ceux qu'impose l'Histoire dominante, qui a réduit cet « Extrême-Occident » qu'est l'Amérique latine – selon l'expression d'Alain Rouquié dans le titre de son livre de 1987, *Amérique latine, Introduction à l'Extrême-Occident* – à des malentendus ou à des projections exotiques qui participent aussi du succès d'un artiste ou d'une œuvre.

À cet égard, afin de mieux comprendre la conquête de l'imaginaire indigène par la pensée européenne qui, depuis la découverte, définit

la réception de l'art du continent, nous pouvons prendre pour premier exemple le Chili, où l'expérience de la conquête s'exprime dans le poème épique *La Araucana*¹, écrit par l'ancien page de Philippe II, Alonso de Ercilla (1533-1594). Ce dernier arrive au Chili en 1557, l'année même de la mort de Lautaro (1534-1557), le chef mapuche qui demeure jusqu'à aujourd'hui la figure mythique de la résistance indienne contre les Espagnols. Dans cette œuvre, il montre la rencontre entre les populations indigène et espagnole sous le signe d'une lutte infernale contre des Indiens belliqueux. Cela instaure immédiatement une opposition entre Espagnols chrétiens et Indiens sauvages (chant XX). Mais, dès le chant IX de la première partie, l'auteur relate, par exemple, l'intervention miraculeuse de la Vierge Marie en faveur des Espagnols dans la bataille du 23 avril 1554 :

La tempête avait cessé. Le ciel serein revêtait d'allégresse la plaine humide, lorsque d'un lumineux et agile essor vint dans une nuée une femme que recouvrait un voile beau et brillant. Sa splendeur était si vive qu'au milieu du jour la clarté du soleil était devant elle ce qu'est auprès du soleil la lueur d'une étoile pâlisante.

Bannissant leur effroi, la figure sacrée les rassura tous par son apparition. Elle venait accompagnée d'un vieillard aux cheveux blancs, dont l'aspect annonçait la vie grave et sainte. D'une voix douce et délicate, elle leur dit : « Où allez-vous, race malheureuse ? Retournez, retournez sur vos pas vers votre terre. N'allez point à l'Impériale pour y porter la guerre.

« Dieu veut aider ses chrétiens et leur donner sur vous l'empire et le pouvoir. Ingrats, inhumains et rebelles vous avez refusé de lui obéir. Prenez garde ; n'allez pas dans ce lieu, car Dieu mettra dans leurs mains le glaive et la sentence. » Elle dit, et, laissant loin derrière elle notre sol terrestre, elle monta aux cieux en traversant l'espace immense des airs.

1. Publié à Madrid en trois parties, entre 1569 et 1589. La version complète de 1590 (Madrid, Pedro Madrigal) est consultable en ligne (ark:/13960/t76t1pw05).

Les Araucans suivirent la vision glorieuse, couverte de son voile éclatant de blancheur. Les regards fixes et avides, la bouche ouverte, ils respiraient à peine. Lorsqu'elle eut disparu, chose étrange, semblables à celui qui sort, tout étonné, d'un profond sommeil, il se regardaient les uns les autres, et ne se disaient aucune parole².

D'un point de vue historique et littéraire, l'imaginaire indien est confisqué au bénéfice de l'imaginaire chrétien, puisque sans même être invoquée par les Espagnols, c'est à ces derniers que la Vierge décide d'apparaître et de porter secours. Dans les lettres coloniales naît l'image d'une Vierge guerrière, image qui perdure et n'est pas une exception, puisque tel est également le cas dans *Hiſtórica Relación del Reyno de Chile*³ du prêtre jésuite et chroniqueur chilien Alonso de Ovalle (1601-1651), ou dans *Hiſtoria General del Reino de Chile*⁴ du jésuite espagnol Diego de Rosales (1605-1677), lequel s'engagea à évangéliser les Indiens du sud du Chili, tout en contribuant à pacifier le peuple mapuche. Ainsi, « dans le royaume du Chili, ce ne sera pas saint Georges qui combattra le dragon (c'est à peine s'il est mentionné dans les chroniques et les relations), mais bien la Vierge, reconnue par le père Alonso de Ovalle comme "la valeureuse capitaine des armées de Dieu"⁵ ».

La conquête de l'espace territorial par la guerre physique se double d'une conquête culturelle qui fait de cette guerre une fiction poétique, au moyen d'une pensée hybride qui décrit la terre indigène mapuche en s'appuyant sur des références aux mythes bibliques, aux héros grecs et aux codes du roman de chevalerie. Mais, en décrivant tout autant la vie – paysages, cérémonies funèbres, légendes, jeux (fig. 1) – que les coutumes mapuche, les chroniqueurs rendent compte « en même temps, d'une opération poétique, c'est-à-dire d'une vision nouvelle du monde, des personnes et des choses⁶ ».

2. ERCILLA, A. de, *L'Araucana : poème épique espagnol*, 1869, p. 219-220.

3. OVALLE, A. de, *Hiſtórica relacion del Reyno de Chile...*, 1646.

4. Texte longtemps réputé disparu, mais retrouvé à Londres au XIX^e siècle et publié pour la première fois à Valparaíso (Imprenta del Mercurio) en 1877-1878 (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3356.html>).

5. ARTECHE, M. et CANOVAS, R., *Antología de la poesía religiosa chilena*, 2000, p. 252 (notre trad.).

6. *Ibid.*, p. 253 (notre trad.).

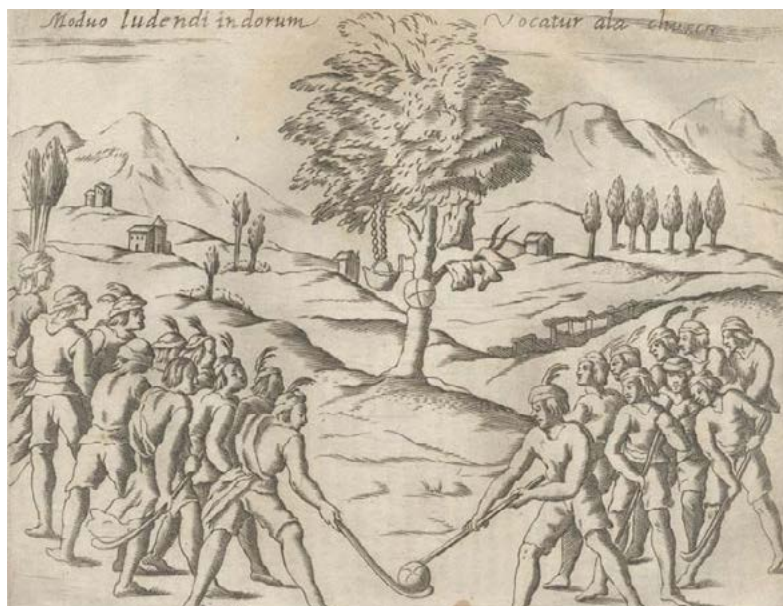


Fig. 1 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*,
« Juego de la chueca », 1646, gravure entre les p. 94-95.

C'est pourquoi, dans la lignée d'Ercilla, Pedro de Oña (1570-1643), au XVI^e siècle, dans son *Arauco Domado* (1596), et surtout le père Alonso de Ovalle ainsi que Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-1680), dans *El Cautiverio feliz y Razón de las Guerras Dilatadas de Chile* (1673), continueront au XVII^e siècle de présenter le pays comme terre d'abondance : la nature chilienne est décrite au moyen de références à la flore espagnole, non encore introduite au Chili ; les Indiens mapuche – ou araucans – sont quant à eux présentés comme des héros d'Homère ou des patriarches de la Bible, à travers le recours à la forme des cantiques.

Ainsi, le royaume du Chili participe à la rencontre du Nouveau Monde et de l'Espagne. Des transferts de clichés et des images idylliques s'échangent sur fond de conflit et de violence, mais également de propagande : en parlant du « prodigieux arbre qui en forme de crucifix naquit sur l'une des montagnes du Chili » (fig. 2, notre trad.), le père Alonso de Ovalle élabore un système de représentation et de communication qui informe les lecteurs européens de son ouvrage



Fig. 2 – *Ibid.*, « Cruz de Limache », gravure entre les p. 58-59.



Fig. 3 – *Ibid.*, « Enfrentamiento entre españoles e indígenas hacia 1640 », gravure entre les p. 186-187.

en italien, en espagnol et en anglais⁷ sur le pouvoir qui se met alors en place au royaume du Chili.

Les gravures qui illustrent des apparitions de la Vierge ou de Jésus (fig. 3) viennent donc corroborer un sentiment de supériorité qu'Ovalle affirme clairement lorsqu'il suppose les réactions des Indiens qui voient pour la première fois des Espagnols descendre de leurs bateaux :

Cuando los indios vieron tan grandes vasos [naves] en el mar y con velas y todo tan desemejante, a sus canoas, y que se les iban acercando a tierra, quedaron fuera de sí, porque aunque les parecían animales, por ver que se movían; pero como nunca los habían visto tan grandes, juzgaban que eran algunos monstruos marinos nunca vistos en aquellas costas. Dieron fondo junto a tierra, y creció más su admiración cuando vieron salir de ellos hombres blancos y con barbas, vestidos y aliñados⁸.

7. Publié en partie par les frères éditeurs Awnsham et John Churchill à Londres en 1704, dans la collection intitulée *A Collection of Voyages and Travels* : voir HANISCH, W., *El historiador Alonso de Ovalle*, 1976, p. 275.
8. OVALLE, A. de, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, 1646. p. 116.

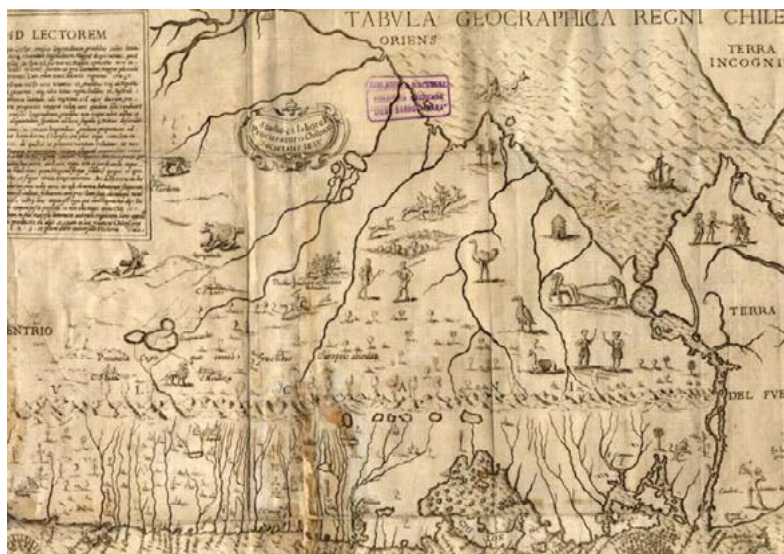


Fig. 4 – *Ibid.*, « Tabula geographica Regni Chile » dernière page de l'ouvrage, n.p.

Lorsqu'il décrit avoir vu un arbre en forme de croix à Limache, dans la province de Marga, région actuelle de Valparaíso, ce n'est pas anodin : la description de cet arbre se trouve à la fin du Livre I^{er}, au chapitre 23, qui vient clore la description de la nature chilienne. Autrement dit, après avoir fait œuvre d'historien, il en vient à exemplifier la notion d'arbre en conceptualisant de manière métonymique l'ensemble des arbres et relègue en arrière-plan son admiration ou sa curiosité pour les terres qu'il découvre. On ne peut s'empêcher de souscrire à cette hypothèse lorsque, en regardant le plan des fleuves chiliens qui accompagne sa publication (fig. 4), on observe qu'il l'a dédié au pape Innocent X⁹, ou encore quand on remarque qu'il intègre à son ouvrage des gravures représentant les conquérants espagnols du Chili, Pedro de Valdivia (fig. 5), Rodrigo de Quiroga et García Hurtado de Mendoza (fig. 6).

Or, en travaillant à Rome, où il est arrivé en 1644, et en y publiant cet ouvrage qu'il dédie donc au Saint-Père, il transcende une vision personnelle et l'assujettit à des mécanismes politiques d'activité de

9. HANISCH, W., *El historiador Alonso de Ovalle*, 1976, p. 77-78.



Fig. 5 – *Ibid.*, « Governador Pedro de Valdivia », gravure après la p. 322.



Fig. 6 – *Ibid.*, « Governador D Garcia Urtado de Mendoza ».

propagande au profit de la Compagnie de Jésus : les descriptions de la faune, de la flore et des habitants de ce lointain royaume servent l'objectif d'obtenir des privilèges pour les missions installées au Chili¹⁰. Et, lorsqu'il quitte Rome en décembre 1646, l'accompagnent quelques jeunes séminaristes italiens, convaincus du bien-fondé de l'évangélisation des Indiens des ethnies mapuche, puelche ou poya. Mais il part surtout avec Giuseppe Adamo qui, devenu procureur quarante ans plus tard, obtiendra à Rome que le Chili soit une province indépendante. Ainsi, tout comme Christophe Colomb donne des noms différents aux premières îles découvertes à travers un acte politique et discursif (« San Salvador », « Santa María de la Concepción », « Isla Fernandina », « La Isabela »), Alonso de Ovalle nomme les territoires et, en les consignnant sur une carte, se les approprie. En se fondant sur ses propres observations, il montre que la forme de connaissance privilégiée de son époque est la ressemblance, qui « a joué un

10. *Ibid.*, p. 78-92.

rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale¹¹ ». Par le jeu des symboles et de la représentation donnant accès au visible et à l'invisible, on peut dire que :

Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation – qu'elle fût fête ou savoir – se donnait comme une répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler¹².

Par conséquent, les représentations rationalisent le pouvoir, et l'imprimerie autorise la diffusion des images comprises par le plus grand nombre. Dans le cadre d'un projet de conquête spirituelle et politique, l'idéologie permet à la pensée de s'identifier plus facilement et efficacement à la ressemblance, puisque celle-ci fait devenir, par l'image, ce que le monde lui offre. Elle peut restituer le réel et contribue à construire un nouveau monde occidentalisé. En effet, les idées, qu'elles soient d'ordre idéologique ou philosophique, comme les sentiments, qu'ils soient, eux, partisans ou très personnels, ne revêtent aucune forme visible, si la pensée ne leur donne le droit à la ressemblance par l'image ou par l'écriture. C'est en ce sens que la ressemblance ne peut servir de seul critère définitionnel à la représentation du monde, car « la dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance¹³ ».

Les descriptions du Nouveau Monde continuent donc d'alimenter « une idéologie de la terre vide¹⁴ », qui considère les hommes et les territoires comme complètement nouveaux, vierges et disponibles pour l'affirmation d'une nouvelle vision. Et il s'agit d'une vision qui, par le biais de la description de l'Autre, porte des jugements sur cet Autre. Une telle tâche objectivise de plus en plus le travail des chroniqueurs

11. FOUCAULT, M., *Les Mots et les choses*, 2000 (1966), p. 32.

12. *Ibid.*

13. GOODMAN, N., *Langages de l'art...*, 1990 (1968), p. 35.

14. Selon l'expression de MORA-RODRÍGUEZ, L., *Bartolomé de Las Casas...*, 2012, p. 168.

et tend à modifier le pouvoir de la subjectivité du lecteur. Le même processus concerne le travail de récupération qu'effectuent les écrivains en Espagne : le poète et théologien chilien Pedro de Oña utilise les images d'Ercilla dans son *Arauco domado* (1596), avant le Valencien Ricardo de Turia dans sa *Beligera española* (1616), Lope de Vega avec son propre *Arauco domado* (1625), Francisco González de Bustos dans *Los españoles en Chile* (1652) et enfin Gaspar de Ávila dans *El gobernador prudente* (1663). Mais c'est bien Lope qui illustre – outre l'intérêt littéraire de ses pièces – les objectifs politiques que recèle une œuvre d'art, en synthétisant les points de vue opposés de López de Gómara et Bartolomé de Las Casas : vers 1604, il écrit *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, où tous les personnages servent idéologiquement la Couronne. Pourtant, d'après le dramaturge espagnol Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), il s'agit d'une :

*Comedia de las más disparatadas de Lope. La escena es en Lisboa, en Santa Fe, en Granada, en Barcelona, en Guanabani, y en medio del mar y en el aire. Entre los personajes de ella hablan el Demonio, la Providencia, la Religión cristiana, la Idolatría y la imaginación de Cristóbal Colón. En la tercera jornada hay una confusa mezcla de fornicación y doctrina cristiana, teología y lujuria, que no hay más que pedir*¹⁵.

Toutefois, c'est grâce au mélange de situations que Lope peut aussi intégrer dans les répliques de ses personnages une critique personnelle à l'égard de l'avarice des conquistadors, tout en avalisant la suprématie morale de la Couronne :

IDOLATRÍA:

*No permitas, Providencia,
hacerme esta injusticia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.*

15. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras póstumas*, 1867, t. III, p. 133-134.

*So color de religión,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro.*

PROVIDENCIA:

*Dios juzga de la intención.
Si él, por el oro que encierra,
gana las almas que ves,
en el cielo hay interés,
no es mucho le haya en la tierra.
Y del cristiano Fernando,
que da principio a esta empresa,
toda la sospecha cesa¹⁶.*

En 1625, Lope de Vega publie donc son *Arauco domado*, qui est la dramatisation du poème épique de Pedro de Oña. Il répond alors à une commande de la famille de García Hurtado de Mendoza, gouverneur du Chili et vainqueur du chef de guerre mapuche Caupolicán en 1557, une famille qui considérait qu'Ercilla n'avait pas donné dans son œuvre la place qui revenait au membre de l'une des plus grandes maisons de l'aristocratie castillane. Mais, dans sa version de *La Araucana* – qui ne sera, d'ailleurs, publiée qu'en 1893 –, il transforme des caciques mapuche, connus pour avoir résisté contre l'envahisseur espagnol, d'une manière singulière : Colocolo (v. 1515-1565) représente saint Jean-Baptiste ; Rengo, qui fut le lieutenant de Caupolicán, devient la figure du démon ; quant à Caupolicán, il figure le Divin Rédempteur. Lope altère aussi des noms de lieux importants, comme celui de la bataille de Tucapel :

alteró en Teucapel el de Tucapel, dándole cierta apariencia de origen griego en su primera sílaba, teu, por tu, (como que antaño solía escribirse teulugía); con Polipolo hizo otro tanto, agregando a Polo, nombre de un indio que figura en La Araucana, el poli, de procedencia

16. VEGA, L. de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, 1980 (v. 1598-1603) p. II.

*también griega; y que, de invención propia, pero que nada tiene que ver con el idioma araucano, nombró Glitelda y Fidelfa, y escribió guaipai, guapaya, lirunfá, rumfalalá y otras que no corresponden a lengua alguna, siguiendo todavía en esto el sistema que ya había empleado en su Arauco domado*¹⁷.

On constate que des œuvres d'art comme des pièces de théâtre ou des poèmes constituent le point d'orgue d'un processus de mise en adéquation d'intérêts d'ordres économique, social et politique. C'est en ce sens qu'elles véhiculent une dialectique entre réalité sociale et imaginaire. Mais les gravures utilisées dans les exemples cités jusqu'ici témoignent d'un langage historique qui véhicule davantage des valeurs idéologiques qui empruntent, certes, un style à leur époque, mais dont le rôle se réduit à celui de la pure représentation du réel. En revanche, comme nous le verrons par la suite, les gravures européennes vont contribuer à construire un langage visuel qui emprunte autant à la croyance qu'aux styles artistiques européens.

Le rôle de l'œil, du cœur et de la personne indigène dans la construction d'une nouvelle vision

En servant de modèle aux évangélisateurs du Nouveau Monde, ces gravures européennes vont venir doubler le regard que ces derniers imposent aux indigènes. Ainsi, le regard direct des Amérindiens sur la vie et les choses est modelé par des intentions politiques que l'art (la peinture, la musique, l'architecture) occulte, car les techniques de propagande se cachent derrière une fiction narrative propre à la croyance et à la transcendance, sans renier l'idéalisation : une nouvelle conception de la beauté est mise en œuvre, afin d'objectiver et de donner un visage humain à de nouvelles idoles. En effet, « ce n'est pas que les Espagnols n'aient pas été cruels ou n'aient pas commis de ces actes barbares propres à toute conquête, mais le fait est que l'objet primordial de toute l'entreprise ibérique fut l'homme, et en particulier son âme¹⁸ ». L'art religieux du Nouveau Monde se servira donc du style

17. CASTEDO, L., *Chile. Utopías de Quevedo y Lope de Vega*, 1996, p. 99-100.

18. ABELLÁN, J. L., *La idea de América...*, 2009, p. 42 (notre trad.).

renaissant et baroque pour personnaliser un panthéon et rendre identifiable, de cette manière, un système de valeurs qui finira par constituer un véritable objet de civilisation.

L'image gravée, l'image peinte, ainsi que la sculpture, seront en effet les instruments des aspirations espagnoles pour élaborer une nouvelle réalité, dont l'objectif est la réalisation d'un ordre nouveau. Les évangélisateurs découvrent le goût des Aztèques pour les images et vont tirer profit de cette prédisposition pour transformer progressivement leur imaginaire. Ainsi, Sahagún mentionne qu'un jeune captif était sacrifié lors de l'une des fêtes, une fête « qui avait lieu aux calendes du cinquième mois, qui s'appelait Toxcatl ».

Mais, il précise aussi :

En esta misma fiesta hacían de masa que se llama tzoalli, la imagen de Huitzilopochtli tan alta como un hombre hasta la cinta, y en el cú que llamaban Huitznáuac, hacían para ponerla un tablado [y] los maderos de él eran labrados como culebras y tenían las cabezas a todas cuatro partes del tablado, contrapuestas las unas a las otras, de manera que a todas cuatro partes había colas y cabezas. A la imagen que hacían poníanla por brazos unos palos de mizquitl, y luego lo henchían todo de aquella masa, hasta hacer un bulto de un hombre; hacían esto en la casa donde siempre se guardaba la imagen de Huitzilopochtli¹⁹.

La sculpture du dieu de la guerre et du soleil montre que l'illustration des idées religieuses reproduit, matérialise et rend figurable par l'image ce qui n'est pas immédiatement présentable, comme l'image d'un dieu, par exemple. En ce sens, l'image se fabrique en fonction de règles précises, établies par les autorités. Mais le rapport à l'image qu'apportent les catholiques espagnols est différent : l'image mimétique possède tous les caractères de la forme et présente ce que nous observons comme évidence sensible et première. Pour changer le rapport aux images « laides » ou « monstrueuses » des Aztèques, les évangélisateurs vont utiliser dans un premier temps la gravure ou la peinture, parce que celles-ci rendent palpables ce que le langage

19. SAHAGÚN, F. B. de, *Historia general de las Cosas de Nueva España*, vol. I, 1985 (1558-1577), Livre II, chap. XXIV, p. 109.

nomme. Ainsi, nous accédons à une vérité supérieure, car la langue du conquérant doit se confronter à l'image et la cultiver et ce, afin d'échapper à la tautologie de la seule forme.

En outre, les Espagnols ont compris le caractère pédagogique et propagandiste de l'image, en s'appuyant sur l'intérêt que les Précolombiens portent à cette dernière :

Mas los hombres no los pintaban hermosos, sino feos, como a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aparecían, y permitíalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a la que tenían sus almas por el pecado en que siempre permanecían. Mas después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen, por prima que sea, que no la retraten y contrahagan²⁰.

La référence à la Flandre et à l'Italie est importante, car l'opposition qu'établit Fray Gerónimo de Mendieta entre le laid et le beau, l'âme et le péché, ne fait que reproduire les paradoxes de l'époque à l'égard de l'image. En effet :

Alors que la position officielle de l'Église catholique romaine à propos de la fonction des images ne change guère – refus de l'idolâtrie, affirmation d'une valeur pédagogique et « émouvante » des représentations religieuses –, les œuvres peintes et sculptées se transforment profondément entre la fin du Moyen Âge et le XVII^e siècle, c'est-à-dire durant cette période vaguement délimitée que l'on appelle communément la Renaissance²¹.

L'image doit émouvoir les fidèles : constatant que les Mayas ou les Aztèques éprouvent à l'égard de leurs dieux un amour teinté de peur et d'admiration, qu'expriment leurs fêtes et leurs danses, les évangélistes vont utiliser la fonction pragmatique de l'image, héritée du Moyen Âge, afin de conquérir l'âme des Amérindiens. Il n'y a

20. MENDIETA, F. G. de, *Historia eclesiástica indiana*, Livre IV, chap. XII, « Del ingenio y habilidad de los indios para todos oficios, y primero se trata de lo que ellos usaban antes que viniesen los españoles », 1973 (1573-1597), p. 404.

21. ARASSE, D., « Entre dévotion et culture... », 1981, p. 131.

rien de mal à désirer montrer l'invisible par les moyens du visible, tant que le croyant fait preuve de discernement, comme l'affirme le pape Grégoire le Grand (v. 540-604) à l'évêque Sérénus de Marseille qui, vers 600, en voulant respecter le commandement de Moïse, avait fait détruire des images saintes :

Autre chose est en effet d'adorer une peinture et une autre d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent puisque les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres, de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture, surtout chez les païens. Ce à quoi tu aurais dû prêter attention, toi, surtout, qui habites parmi les païens, pour éviter d'engendrer le scandale dans les âmes barbares par cette flambée d'un zèle honnête, mais imprudent [...]. Il te faut en effet convoquer les fils dispersés de l'Église et leur démontrer à l'aide de témoignages scripturaires qu'il n'est permis d'adorer aucune œuvre de main d'homme. Car il est écrit « Tu adoreras le Seigneur ton Dieu et tu ne serviras que Lui seul » (Ex 20,5). [...] Puis tu leur diras : « Si vous voulez avoir dans l'église des images pour les fins enseignements qui les ont fait faire dans l'Antiquité, je permets qu'on les fasse et les maintienne sous toutes les formes ». Et fais-leur remarquer que ce n'est pas la vision de ces scènes historiques dont le témoignage s'étalait sur les peintures qui t'a déplu, c'est l'adoration qui, contre toute convenance, avait été adressée aux peintures. En apaisant leurs esprits par un tel discours, ramène-les à l'accord avec toi. Que si quelqu'un veut faire des images, garde-toi de le lui défendre ; mais évite à tout prix qu'on adore les images. Que ta fraternité les admoneste avec sollicitude, afin qu'ils conçoivent une ardente componction au spectacle de la scène représentée et qu'humblement ils se prosternent en adoration devant la seule toute-puissante Sainte-Trinité²².

22. GRÉGOIRE LE GRAND, « Lettre de saint Grégoire le Grand » [*Epistola Sereno episcopo massiliensi*].

Cette longue, mais nécessaire, citation soutient l'échafaudage théorique défendu par les évangélistes, car l'image s'inscrit finalement dans un rapport de transparence par rapport à l'objet représenté. Elle transcende son statut matériel parce que, par exemple, on doit vénérer l'image du Christ comme le Christ lui-même. Et seules les images païennes peuvent être condamnées. Si l'on vénère l'image en tant qu'image, « on ne vénère rien d'autre que ce qu'elle signifie, on ne vénère rien de matériel. En tant qu'image, elle doit être traitée strictement comme l'original : elle reçoit même adoration et même honneur²³ ». On voit ici expliqué pourquoi, dans l'approche universaliste des valeurs et du cosmos, les évangélistes ramènent les actes des hommes à une psychologie qui n'accepte point la contradiction, car la nature humaine, fondée sur l'existence de Dieu, vit sur la tradition de l'unité métaphysique de la conscience.

C'est pourquoi la pensée chrétienne qu'apportent avec eux les Espagnols est si rationnelle : en considérant que la vérité est accomplie parce que, une fois établie, elle demeure immuable et éternelle, rien ne peut accepter un réel qui se métamorphose. Cela exclut une fois pour toutes l'évolution de l'histoire, car l'avènement du Vrai enferme le monde dans la souveraineté de Dieu. Or, le cosmos précolombien est changeant, à l'image de ses nombreuses divinités et de leurs représentations, mais aussi à l'instar du vocabulaire qui relie le corps à la vie quotidienne, laquelle est changeante et oblige donc l'esprit à trouver les mots pour rendre la complexité du monde.

Fray Andrés de Olmos (v. 1485-1571), qui rédige en 1547 la première grammaire de la langue nahuatl, *Arte de lengua mexicana* – qui sera publiée seulement en 1875, mais qui aura beaucoup circulé sous forme de manuscrits –, décrit à ce sujet une langue dépourvue de déclinaisons pour exprimer les cas et présentant non seulement une morphologie qui se combine facilement avec la syntaxe, mais aussi une construction de modèles verbaux très riche : dans la seconde partie de son ouvrage, il traite, par exemple, de « la manière dont les verbes actifs deviennent neutres, de la façon qu'ont les autres de devenir des

23. BOULNOIS, O., *Au-delà de l'image...*, 2008, p. 281.

dérivatifs de noms ou d'adverbes, des verbes composés avec d'autres verbes et des verbes référentiels, si propres à la langue mexicaine²⁴ ».

De même, il n'est guère surprenant que la langue maya yucatèque de l'époque coloniale fût beaucoup plus riche en expressions décrivant les émotions que le maya yucatèque actuel : il semblerait qu'elle comportât des centaines d'expressions et de mots pour exprimer les sentiments et les états d'âme, tandis que, de nos jours, elle n'en comporte guère plus d'une vingtaine²⁵. Une étude détaillée fait état d'un lexique dont 60 % des mots et expressions relatifs aux sentiments ou aux émotions font allusion au cœur, au moyen des termes *puczikal* (« cœur matériel »), *ool* (« cœur formel », où se trouve la volonté, donc la partie interne non matérielle de l'individu) et *olal*, terme qui serait l'équivalent d'« état d'âme » ou d'« *animus* ». Et, dans une moindre proportion, ces mots ou expressions se trouvent reliés à des parties du corps tels que les yeux, le nez, la bouche et le visage²⁶.

Comme dans d'autres langues, il existe des métaphores corporelles pour exprimer la colère ou l'amour, mais il est intéressant de souligner ici que le verbe *sentir* est très utilisé, comme dans l'expression de la douleur, qui se dit « *tak yaail tii puczikal* », ce qui signifie littéralement « sentir beaucoup une chose »²⁷. L'approche corporelle du monde touche aussi le terme « amour », qui se dit *tzay-am* : le mot se compose du verbe *tzay*, qui signifie « coller », et du participe actif *am*, l'ensemble pouvant ensuite se combiner à des substantifs dans le but de créer d'autres termes, comme *tzayamcunah* qui veut dire « beaucoup aimer » ou, littéralement, « continuer à accompagner avec amour, fixer l'amour fortement quelque part, ou se prendre ainsi d'amour »²⁸.

Ces différents exemples montrent donc que le langage figuratif des Mayas yucatèques permet de supposer l'existence d'un système de croyances ethnopsychologiques, caractéristique d'un univers culturel ne dissociant aucunement corps, cœur et cosmos. En outre, le terme

24. LEÓN-PORTILLA, A. et M., *Las primeras gramáticas del Nuevo Mundo*, 2009, p. 45 (notre trad.).

25. BOURDIN, G., *Las emociones entre los mayas...*, 2014, p. 62.

26. *Ibid.*, p. 72.

27. *Ibid.*, p. 161.

28. *Ibid.*, p. 177.

ich, qui signifie à la fois « œil » et « visage », nous intéresse particulièrement parce que :

el empleo de un término polisémico que designa tanto a los ojos como al rostro en su totalidad se presenta en otras culturas mesoamericanas. El maya colonial no presta especial atención a la distinción entre el “ojo”, en singular, y “los ojos”: u yich “su ojos/sus ojos”. El término ich se emplea también para designar el “fruto” de una planta. Puede suponerse que el ojo fue concebido originalmente de acuerdo con la expresión metafórica “fruto de la cara” como ocurre en otras lenguas mayas²⁹.

La perspective maya yucatèque est rejointe par la langue mapuche, qui considère le corps comme un instrument fondamental pour l'entendement de notre organisme et de la conformation de notre cosmovision, grâce à l'analyse du terme *piwke*, qui signifie à la fois « cœur » et « personne » :

PIWKE se conceptualiza como un constituyente primordial de la persona, como la fuente, el dominador y el depositario de las emociones, de las intenciones/disposiciones y de algunos recuerdos y pensamientos. De este modo, se observa que la dicotomía emoción/razón no se presenta en la lengua mapuche o, al menos, no del modo en que ha sido construida en Occidente³⁰.

Le rôle des gravures européennes dans la construction nouvelle du corps : le Christ devient indigène

Le corps est, en effet, une matière agglomérée plus ou moins dense, plus ou moins harmonieuse, qui occupe un certain lieu. Et les hommes n'ont de cesse de l'interroger, parce qu'ils organisent leur

29. *Ibid.*, p. 100. Lire également, du même auteur, « Partes del cuerpo e incorporación nominal en expresiones emocionales mayas », *Dimensión Antropológica*, n° 51, 2011, p. 103-130 (<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=5978>). Nous pouvons lire avec intérêt ce numéro dédié en totalité à la conception du corps dans quelques langues de l'aire mésoaméricaine.

30. BECERRA PARRA, R., « Piwke: metáfora y metonimia del corazón... », 2014, p. 53.

place sur la terre en fonction de cette étendue charnelle qui, en outre, se déploie dans le temps selon les souffrances endurées, la vitalité ou la solidité des organes, ou, enfin, selon la solidarité de ses différentes parties, qui en font une unité au sein d'un groupe ou d'une communauté. C'est pourquoi le bien-être du corps dépend également de la solidarité sociale, qui lui permet de se développer ou de s'épanouir. Chez les Aztèques, les chants et les poèmes qui racontaient mythes et légendes étaient considérés comme un facteur de solidarité impliquant l'individu dans l'histoire de sa culture.

De cette façon, certains « Maîtres de la parole » recevaient le nom de *tlapizcatzitzin*, c'est-à-dire de « conservateur », car ce dernier « s'occupait des chants des dieux, de tous les cantiques divins. Pour que personne ne se trompe, il prenait grand soin d'apprendre lui-même aux gens les chants divins dans tous les quartiers. Il annonçait publiquement que les gens du village devaient se réunir et bien apprendre les chants³¹ ». Cela démontre que la voix exprimait la place du corps dans l'espace et l'Histoire. On comprend alors l'échec de l'évangélisation, dans un premier temps, face à la variété des langues préhispaniques et face à la complexité ethnique et culturelle. Mais, dans leur processus de contrôle territorial, les religieux comprirent que le corps devait être respecté, s'ils voulaient ensuite convertir les Indiens.

Face à l'échec de l'évangélisation dans la zone caribéenne, en particulier suite au nombre important de victimes de maladies, l'essor du christianisme en Amérique se développe véritablement au Mexique et, pour que la projection occidentale fonctionne, les religieux doivent opérer une nouvelle cartographie des sens qui se doit de commencer par la place du corps dans l'espace sacré : les terres conquises à partir de 1521 accélèrent donc l'arrivée de l'ordre franciscain en 1524, suivi par les dominicains en 1526 et les augustins en 1533.

La désignation d'Antonio de Mendoza, troisième comte de Tendilla, comme premier vice-roi de Nouvelle-Espagne, de 1535 à 1549, et troisième vice-roi du Pérou de 1550 à 1552, renforce alors la naissance d'un nouveau raisonnement géométrique qui traite la représentation comme la métaphore du langage : il fut le premier à

31. SAHAGÚN, F. B. de, *Códice Matritense...*, 1558-1585, fol. 259r. (notre trad.).

introduire des éléments de la Renaissance italienne au Mexique, parce qu'il apporta une bibliothèque personnelle de plus de deux cents ouvrages, dont un exemplaire du *De re ædificatoria*³² de Leon Battista Alberti³³ (1404-1472), qui analyse les conditions de vie des hommes à travers l'environnement et apporte des possibilités de structurer, non seulement l'espace, mais aussi l'esprit des hommes.

L'architecture est, en effet, une connaissance empirique qui fixe notre perception en limitant les formes spatiales. De la sorte, les édifices permettent de concevoir la multiplicité numérique de l'espace et de gérer, en quelque sorte, le rapport à l'infini. Ainsi, le mur, la rue et le bâtiment insèrent-ils nos interventions et nos activités dans une fixation technique et esthétique qui construit l'horizon de notre perception et engage ainsi tout le corps de la personne dans une modélisation psychologique : « [L'architecture comme fixation technique de l'esthétique] est une technologie de pouvoir qui dresse les individus, les produit en tant que masse et les rend plus facilement dominables par une petite minorité. Elle impose un comportement de dominé, une certaine manière de sentir et de penser³⁴ ».

Ainsi, pour convertir et s'imposer, les évangélistes vont commencer une grande œuvre d'édification, que Sahagún illustre en décrivant tous les métiers qu'exercent les Indiens, dont celui de charpentier³⁵. Il est vrai que les premières enceintes religieuses sont très modestes, comme l'écrit l'augustin Fray Diego de Basalenque (1577-1651) : « de petites chaumières pour vivre, et une église de taille moyenne pour pouvoir dire la messe et exposer le très saint sacrement ». Celle-ci « [était] une grande cabane, où les gens se rassemblaient pour être catéchisés et entendre la parole de

32. *De l'art d'édifier* : l'ouvrage fut rédigé de 1443-1452, mais la première édition date de 1485 (ark:/13960/t5w71jp8g).

33. PIERCE, D., « La misión: utopismo evangélico... », 1990, p. 246.

34. SCHWARTE, L., *Philosophie de l'architecture*, 2019 (2009), p. 10.

35. Voir SAHAGÚN, F. B. de, *Códice Florentino* ou *Historia General de las Cosas de Nueva Espana*, Mexico, 1555-1579, vol. 3, Livre X, « De los vicios y virtudes de esta gente indiana », chap. 8, « De otros oficiales como son carpinteros y canteros », fol. 17r. L'ouvrage du missionnaire franciscain espagnol se trouve aujourd'hui à la Biblioteca Medicea Laurenziana, à Florence. La reproduction de l'ouvrage est accessible sur le site Internet de cette bibliothèque (<http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOS4Cks1rA4r7GxMdb9>).

Dieu³⁶ ». Mais, à partir des années 1540-1550, l'évangélisation connaît un développement qui touche toute la Nouvelle-Espagne, ce qui se traduit à la fois, et en même temps, par la construction de bâtiments plus conséquents, l'expansion des ordres mendiants et le passage d'une vie primitive à une vie politique. Cette vie politique se développe dans des colonies permanentes ou *asentamientos*, à caractère urbain, où le couvent devient le centre névralgique de la société, comme l'illustre par la gravure et l'écriture le franciscain Fray Diego de Valadés (Tlaxcala, 1533-1582) :

Después que los religiosos hubieron congregado, no sin gran trabajo, a los indios que estaban dispersos por los montes y desiertos, y los hubieron reducido a que viviesen en sociedad, les enseñaron solícitamente las costumbres y modos de vivir en los negocios de la familia y asuntos domésticos. Se hizo primeramente un diseño decente y decoroso de los lugares para los futuros edificios, calles, paseos y caminos, e hizose también la distribución de los campos por orden de la Magestad Real y del Ayuntamiento. [...] Pues tales edificios se hacen en las ciudades, de cal y canto, usando enormes canteras, y se fabrican según la traza y estilos de España. El templo ocupa allí el sitio intermedio y está construido con admirable artificio y grandeza. Suplen también nuestros templos el lugar de las escuelas, y no cobran réditos o pensiones anuales, sino que gratuitamente y por caridad cristiana enseñan los hermanos [religiosos] de las tres antedichas órdenes todos los oficios, así los eclesiásticos como los necesarios para la vida pública. Encuéntranse los edificios sagrados separados de los otros, como si fuesen islotes, teniendo los barrios a su alrededor³⁷.

Le franciscain décrit par le détail la ville, les édifices, les couvents et les *patios* qui organisent l'ensemble de l'espace en *pueblos*, quartiers et villes, que rythment églises et chapelles, écoles et bâtiments administratifs, au point de construire une rhétorique rigoureuse, dont le but est de créer une géométrie mentale nouvelle. En effet, son ouvrage « est une encyclopédie, d'intention clairement "politique",

36. Cité dans SORROCHE CUERVA, M. Á. et VILLALOBOS PÉREZ, A., *Historia del arte...*, vol. 2, 2004, p. 79 (notre trad.).

37. VALADÉS, F. D. de, *Retórica Cristiana*, 1989 (1579), p. 475-480.

qui contient un *ars memoriae* (art de la mémoire), où s'intercalent des exemples historiques et ethnographiques se rapportant à la vie politique et aux mœurs indigènes et, de plus, c'est un livre illustré, la première rhétorique illustrée³⁸ ». Ce point est très important, car Diego de Valadés est conscient de l'importance de l'image comme herméneutique qui établit un travail de construction de l'espace physique, spirituel et mental. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que dans un passage il parle – logiquement et successivement – de l'évangélisation des Indiens, de la messe et des capacités techniques et artistiques desdits Indiens :

Se les enseña también a cantar y tocar instrumentos de cuerda y tienen también más instrumentos músicos de los que se conocen entre nosotros. Tienen ciertas horas determinadas de la mañana y de la tarde para estos ejercicios, y se les reúne y despide tocando unas campanillas. Cuando hay que asistir a las ceremonias sagradas acuden ordenadamente y permanecen en los templos con grande compostura. Aprenden también a pintar, a dibujar a colores las imágenes de las cosas, y llegan a hacerlo con gran delicadeza. A los principios, les enseñaba todas las artes mecánicas que se estilan entre nosotros Pedro de Gante, varón de mucha piedad, del cual se hablará más oportunamente en otro sitio; las cuales artes, con facilidad y en breve tiempo dominaban, por razón de la diligencia y fervor con que él mismo se las proponía. Y ya después se las enseñan unos a otros, sin buscar lucro o retribución³⁹.

Les Indiens peuvent, en effet, développer à partir d'une éducation catholique un nouvel héritage imaginaire, car la pensée est une source d'images qui alimente à son tour la capacité concrète et psychique de la conscience. Sans images, il est impossible d'instaurer un message capable de faire communiquer l'homme avec autrui et impossible de transmettre des valeurs ou des codes que le travail de reprise dans l'expression orale ou écrite redynamise, consolide et légitime.

Or, l'image étant par définition fragile et éphémère, il incombe aux religieux, pour renforcer leurs objectifs, de faire naître dans la

38. CHAPARRO GÓMEZ, C., *Fray Diego de Valadés...*, 2015, p. 107 (notre trad.).

39. VALADÉS, F. D. de, *Retórica Cristiana*, 1989 (1579), p. 481.

population indienne la ferveur pour un nouvel Absolu, ce qui a pour conséquence psychique de changer leur pensée et de constituer un bagage culturel de plus en plus solide, au sens matérialiste du terme : sachant effectivement que la pensée n'existe jamais de manière identique – parce que, simplement, le propre de l'image est de changer perpétuellement –, les religieux s'acharneront à fabriquer de la pensée, en construisant au préalable les conditions historiques de l'imagination.

Ces religieux ont donc recours à la pratique humaniste de la diffusion du savoir et tirent profit de l'essor de l'imprimerie, qui permet d'éduquer le plus grand nombre grâce à des feuilles imprimées individuellement (« *el pliego suelto con grabados* »), qui favorisent la diffusion des codes et des normes, comme c'est le cas en Europe et en particulier en Espagne. En effet, peu de gens savent alors lire et peu ont, par ailleurs, accès au livre imprimé, en raison de sa cherté. En outre, le recours au dessin illustratif – comme dans le travail de Sahagún – ou encore à la gravure – comme dans l'œuvre de Valadés – fait écho au processus de circulation des livres et des images pieuses, auquel l'Espagne se livre dans tout le royaume. Citons, par exemple, à partir de 1492, l'ancien royaume musulman de Grenade, où l'Église finance dès la fin de la reconquête l'installation de la première imprimerie, sous la responsabilité du premier évêque de la ville, Fray Hernando de Talavera, « [qui] tient là avec l'estampe individuelle l'un de ses principaux outils pour l'apostolat chrétien⁴⁰ ». Ainsi, « lorsqu'il se rendait en visite dans les Alpujarras, il était chargé de rosaires, de bénitiers et d'images en papier à distribuer parmi les Morisques⁴¹ ».

On comprend mieux, alors, l'allégorie de l'Église mexicaine et de l'évangélisation de Diego de Valadés (fig. 7) : au centre du couvent, qui assure l'organisation de l'ensemble du village, les frères franciscains portent en procession une façade d'église, ce qui symbolise l'implantation de l'Église « *in novo Indiarum orbe* » (« dans le nouveau monde de l'Inde »), comme l'indique le texte en haut de l'image. Se déroulent ainsi, tout autour de l'église, les épisodes de la prédication : un frère – en haut à droite – explique la création du monde,

40. GALLEGU, A., *Historia del grabado en España*, 1990, p. 69 (notre trad.).

41. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Historia eclesiástica...*, 1638, fol. 187r. (notre trad.).

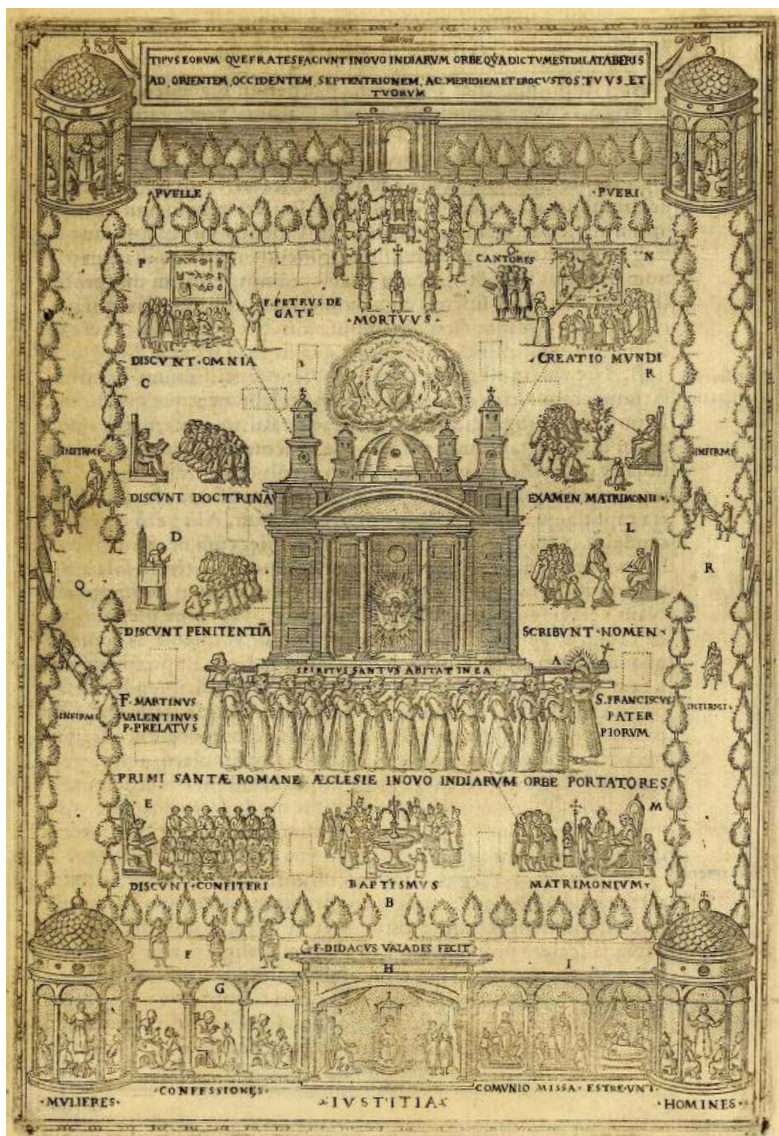


Fig. 7 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Allégorie de l'Église mexicaine et de l'évangélisation », 1579, p. 207.

un autre – en haut à gauche, identifié comme Pierre de Gand – enseigne l'écriture ou les arts techniques, en montrant des figures sur un tableau, et d'autres frères expliquent aux Indiens la doctrine, le mariage, la pénitence, célèbrent le baptême dans les marges de l'atrium, ou encore soignent les malades. Cette gravure unique et précieuse nous montre « le caractère systématique de l'œuvre des frères et leur souci de recourir à des méthodes qui associent, pour la transmission du message chrétien, l'usage primordial de la parole et le recours aux images commentées⁴² ».

La pédagogie par l'image permet donc d'éduquer des centaines d'Indiens dans l'atrium ou dans des salles attenantes, car l'image instaure une intimité ou dimension intérieure qui confère un privilège, par rapport à d'autres expressions de communication. Ceci explique l'avantage que les religieux trouveront aux coutumes des Mésoaméricains, car enseigner par l'image signifie contrôler la connaissance immédiate du « moi » par lui-même. Or, la culture mésoaméricaine avait déjà inculqué cette manière d'être au monde par le fait que l'individu entretient un rapport à sa conscience, à l'esprit et à la nature, qui s'inscrit dans la sphère du présent en mouvement.

42. POMMIER, É., « La fondation de la Nouvelle-Espagne », 2004, p. 22.

L'architecture du corps comme lieu et forme de la conversion

Passion et résurrection : mise en scène du supplice à travers l'enseignement par l'image

Pierre de Gand, l'un des premiers franciscains arrivés au Mexique, comprend très vite l'efficacité pédagogique de l'image pour amener les Indiens à la foi, lorsqu'il crée en 1523 la première école de la Nouvelle-Espagne, à Texcoco¹, puis la célèbre école de Tlatelolco, au nord de la capitale aztèque, « où l'on dispensait un enseignement secondaire et supérieur aux fils de nobles et où certains moines étudiaient la culture indigène² ». C'est ce que résume son élève métis, Fray Diego de Valadés, dans une gravure qui montre clairement l'utilisation de la peinture pour enseigner aux Indiens les mystères de la rédemption, ou « les mystères douloureux » (fig. 8). Précisons que, en ayant recours à l'image du corps du Christ dans le passage de la rédemption et du chemin de croix, le franciscain octroie aux missionnaires un objectif identique à celui du Fils qui, dans le Livre de l'Apocalypse, prend la figure de l'agneau mystique, devant lequel se prosternent des vieillards qui lui chantent un cantique nouveau, en disant :

-
1. KOBAYASHI, J. M., *La educación como conquista...*, 2007 (1974), p. 167.
 2. SARANYANA, J. I., *Breve historia de la teología...*, 2018 (2009), p. 14 (notre trad.).



Fig. 8 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Frère franciscain enseignant aux indigènes les mystères de la rédemption », 1579, p. 211.

Tu es digne de prendre le livre, et d'en ouvrir les sceaux ; car tu as été immolé, et tu as racheté pour Dieu par ton sang des hommes de toute tribu, de toute langue, de tout peuple ; et de toute nation ; tu as fait d'eux un royaume et des sacrificateurs pour notre Dieu, et ils régneront sur la Terre³.

La première peinture est fondamentale, car elle insiste sur le rapport intime que Jésus entretient avec son père, la veille de sa mort et avant son arrestation. Depuis le jardin de Gethsémani, lieu de son arrestation, le Christ s'adresse en araméen à son père et confirme le don de sa vie comme force de l'Esprit qui parle en lui : « Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe ! Toutefois, non pas ce que je veux, mais bien ce que tu veux ! » (Marc 14,36). Les prêtres franciscains devaient souligner que le mot « *abba* » signifie « papa », ce qui manifeste l'union filiale, intime et affectueuse, que Dieu gardait avec son Fils. Ce détail est doté d'un poids considérable, car il permettait d'effacer la dette sacrée que les Indiens entretenaient avec leurs dieux par le sacrifice. Mais pour les prêtres franciscains, Jésus annonce aussi, en quelque sorte, qu'ils deviendront des « pères de substitution » apportant amour et protection. Et ce, même s'ils doivent également incarner l'ordre et la hiérarchie.

La seconde image, celle de « La flagellation », renforce l'idée que les hommes sont mauvais, car on y voit les soldats romains fouetter le Christ. Mais ce supplice cruel rend compte, paradoxalement, de l'amour infini de Dieu pour Ses créatures (« Dieu est amour » Jn 4,16) et permet d'introduire le sacrement de l'Eucharistie qui montre que ce n'est pas la souffrance qui sauve, mais l'amour qui se dévoile dans cette épreuve, « le sang versé pour la multitude en rémission des péchés » (Mt 26,28).

L'affaire est d'importance, ici, car la souffrance du Christ rappelle celle des Indiens persécutés par les conquérants ou les *encomenderos*. L'image rend donc palpable la souffrance physique endurée et, grâce à cette image cathartique, les Indiens peuvent même, peut-être, l'appivoiser. En outre, l'origine arbitraire du procès renforce l'image de la victime, consolide la puissance de témoignage de l'image et

3. Ap 5,9, in *La Sainte Bible*, 1979, p. 1239.

souligne la démarche de conversion à laquelle les Indiens doivent se plier, s'ils désirent changer de mentalité et gagner le Ciel, tout comme le Fils de Dieu. Ainsi, le discours sur l'eucharistie qui se met en œuvre crée « l'ère du Salut ouverte par l'Incarnation de la divinité, l'entrée de l'humanité dans une généalogie d'un type nouveau, et c'est à cela que se rapporte la doctrine sacramentaire⁴ ».

La scène du « Couronnement d'épines », en troisième position, montre les soldats qui enfoncent une couronne d'épines sur la tête du Christ au moyen de tiges de roseaux. Ce passage connu des Évangiles va alimenter l'imaginaire colonial pendant des siècles, car Jésus n'a pas l'idée du Mal et n'éprouve guère de sentiment de vengeance, ce qui est une manière de convaincre les Indiens de l'inefficacité de la révolte, si ces derniers veulent respecter la foi en Dieu. C'est pourquoi Fray Diego de Valadés choisit d'insister sur le quatrième mystère de la rédemption : la scène du « Portement de la croix ».

Le prêtre franciscain désigne, en effet, un moment fondamental pour la foi chrétienne, car, sur le chemin du Calvaire, le Christ vacille et cède sous le poids de la croix. Mais cette chute est une preuve supplémentaire de son humanité. Le voyant ployer sous sa croix, les soldats romains demandent à un certain Simon de la porter. Ce dernier revenait d'une longue journée de labeur aux champs (Mc 15,21), et pourtant, au fur et à mesure qu'il se met à soulever cette croix, il découvre le mystère du partage de la grâce avec le prophète de Nazareth, Dieu fait homme. Ainsi, ce que Simon de Cyrène partagea avec le Christ, c'est ce qu'accomplissaient les franciscains avec les Indiens, les pauvres et les affamés, mais aussi les malades, puisque dans leurs couvents, les frères franciscains construisaient aussi des hôpitaux.

Les scènes suivantes de « La mort de Jésus en croix », de « L'ensevelissement » et de « La Résurrection » partagent des points communs avec la vision de la mort et de l'au-delà qu'ont les Mésoaméricains, qui croient en une vie éternelle, fondée sur la renaissance des corps. Sachant que les sacrifices, dans les cultures mayas et aztèques, étaient aussi cruels que le châtement de la crucifixion, il est probable que, dans un but pédagogique, les

4. LEGENDRE, P., *Leçon III. Dieu au miroir...*, 1994, p. 213.

franciscains aient voulu expliquer la cruauté de cette punition, qui consistait à écarter les bras de la victime afin que celle-ci, sous le poids de son propre corps, finisse asphyxiée, puisque la lourdeur de la masse corporelle finissait par entraîner une compression du diaphragme. Mais nous pouvons supposer que les franciscains ont préféré insister sur les paroles que le Christ adresse à son Père sur la Croix, pour montrer jusqu'au bout son extrême et humaine solitude : « *Éli, Éli, lema sabachtani ?* », c'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt 27,46).

Les Indiens pouvaient supposer qu'ils avaient été abandonnés par leurs divinités et, de même que le Christ, ils pouvaient combler cette solitude par la quête finale de Dieu le Père qui, au lieu de délaisser les hommes, les avait sauvés et les sauverait encore. Car Jésus n'avait pas été conçu pour dire « Tout est fini », mais pour parachever le don absolu du salut et de la foi : « Tout est accompli » (Jn 19,30). Pourtant, l'image de la crucifixion, si développée en Occident, venait rappeler à maintes reprises que les péchés des hommes avaient été la cause de la mort du Christ, ce qui consolidait progressivement un sentiment de culpabilité, fort utile lorsqu'il s'agissait d'implanter la rhétorique du vice et de la vertu, qu'ordonnait l'espace même de la ville ou du *pueblo*, en établissant une frontière morale entre l'espace public et l'espace sacré du couvent ou de l'église.

Les remarques de Fray Gerónimo de Mendieta, qui observe l'évangélisation du Mexique entre 1573 et 1597, vont, elles aussi, dans le sens de la puissance évangélisatrice des images :

Algunos [frailes] usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera, hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, en otro los diez mandamientos de Dios, en otro los siete sacramentos, y lo demás de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaba el lienzo junto a él, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería⁵.

5. MENDIETA, F. G. de, *Historia eclesiástica indiana*, 1973 (1573-1597), Livre III, chap. XXIX.

L'intérêt des franciscains pour l'utilisation des images et des mystères de la Rédemption redouble, car ces hommes d'Église savent le succès prodigieux que connaissent les représentations théâtrales de la Passion en Europe, depuis le XIV^e siècle. Vers 1450, Arnoul Gréban, clerc de Notre-Dame de Paris, composa le *Mystère de la Passion*, son grand œuvre de 35 000 vers, des vers qui furent récités par plus de deux cents comédiens pendant quatre jours de représentation⁶. En tout état de cause, l'intérêt que portent les religieux espagnols à la figure du Christ et au thème de la Rédemption explique le fait que, en 1615, les éditeurs de Fray Juan de Torquemada (v. 1557,



Fig. 9 – Fray Juan DE TORQUEMADA, *Veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana* (frontispice), 1615, n.p.

Torquemada-1624, Mexico) choisissent la gravure de Valadés, qu'ils modifient légèrement, pour le frontispice de ses *Veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana* (fig. 9).

Cela démontre à nouveau la dynamique des savoirs qui circulent et se répètent depuis le Nouveau Monde : n'a-t-on pas qualifié Torquemada de « Tite-Live de la Nouvelle-Espagne », en raison de la richesse et de la qualité des observations qu'il a consignées dans trois tomes portant sur les us et coutumes des indigènes, ainsi que sur leur évangélisation par les franciscains et l'assimilation d'une nouvelle culture ?

À ce titre, cette gravure qui est souvent reproduite est cruciale d'un point de vue visuel et culturel, car elle montre le transfert de la culture architecturale renaissance vers le Nouveau Monde : les colonnes, les

6. SELLIER, P., *La Bible. Aux sources de la culture occidentale*, 2007, p. 234.

linteaux, les jambages et les arcs créent une porte sur la page et organisent l'illusion d'une perspective qui, finalement, enferme l'espace et traduit l'endoctrinement des indigènes. La permanence y est présente, bien que le léger changement par rapport à la gravure de Valadés semble indiquer que, pour que tout change, il faut bien un support à ce changement. Les piédestaux et les colonnes sont donc les indigènes, sur lesquels repose désormais la continuité de la vision européenne du monde : que la vie continue, certes, puisque rien n'est susceptible de changer Dieu. Rien n'est permanent que l'impermanence (le devenir). Néanmoins, sur ces images, sautent aux yeux la saturation immuable de l'espace, ainsi que la solidité de la masse humaine et architecturale : à l'impermanence créatrice s'oppose l'immuabilité d'une idéologie professorale. À la vue du bâton du missionnaire qui montre des peintures religieuses, nous ne pouvons nous empêcher de penser à un poème d'Antonio Machado :

*Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.*

*Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.*

*Con timbre sonoro y hueco
truenan el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.*

*Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
«mil veces ciento, cien mil;
mil veces mil, un millón».*

*Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales⁷.*

Comme la nature qui, séparée du devenir, n'est qu'une abstraction, la masse indienne ressemble davantage au public d'une agora antique. Et, pétri de certitudes, le maître ne peut comprendre la philosophie précolombienne, où l'homme ne semble être que l'accident du silence. L'image peut, par conséquent, rendre compte d'attitudes conflictuelles entre les vainqueurs et les vaincus, et laisse supposer des mouvements de rancœur et de révolte, comme l'a justement remarqué le chroniqueur Felipe Guamán Poma de Ayala – probablement un indigène – dans les dessins qui accompagnent *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, qu'il achève vers 1615-1616 et qu'il adresse à Philippe III d'Espagne, pour dénoncer les exactions commises dans les premiers temps de la colonisation au vice-royaume du Pérou (fig. 10⁸).

Au Mexique, Pierre de Gand, fils naturel présumé de l'empereur Charles Quint⁹, avait saisi dès son arrivée le danger que représentait la rencontre de deux mondes si antagoniques. Cette prise de conscience



Fig. 10 – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin 202, v. 1615-1616, fol. 499.

7. MACHADO, A., « Recuerdo infantil », in *Soledades*, 1978 (1899-1907), p. 90.
8. Avec le texte explicatif « *Corregidor afrenta al alcalde hordenario por dos güebos que no le da mitayo* », c'est-à-dire « *El corregidor ordena a un esclavo africano castigar al alcalde ordinario porque faltan dos huevos en el tributo* ».
9. BERNARD, C., *Teotl. Dieu en images...*, 2009, p. 10.

explique ses efforts pour comprendre la culture aztèque, dans le but d'accélérer l'évangélisation. Il apprend la langue nahuatl, car il comprend, de manière simple et efficace, qu'il est difficile d'enseigner sans connaître la conception du monde que véhicule une langue qui, de plus, servait de *lingua franca* dans l'ensemble de l'Empire : « *Esta lengua Mexicana no solo porque es general en todas estas prouincias de la nueva España, sino porque elle misma es como madre de las demás lenguas barbaras que en estos reynos se ballan*¹⁰ ».

L'imposition de la langue castillane et, dans une moindre mesure, du latin, contribua à former une élite aztèque, qui apprenait d'abord les humanités dans sa propre langue, le nahuatl de cour de Tezcoco, puis progressivement en espagnol, puisqu'elle apprenait aussi l'alphabet latin pour accéder à des ouvrages en castillan. La formation de cette élite est essentielle dans le travail d'évangélisation, car les franciscains forment, en réalité, une sorte de « cinquième colonne » d'évangélistes bilingues, inspirés par l'Esprit Saint et que, « au sens strict du terme, nous pouvons appeler des révolutionnaires, ou même, étant donné leur hostilité caractéristique de la jeunesse, des destructeurs de la société de leurs aînés, comme en fait ils se sont comportés¹¹ ».

En outre, découvrant l'importance de l'oralité chez les Aztèques, ainsi que le temps qui serait nécessaire pour alphabétiser les Indiens, Pierre de Gand décide vers 1532 de faire composer un catéchisme en pictogrammes, pour s'adapter à l'écriture utilisée dans les cartes ou les codex¹² (fig. 11). Selon la tradition historique, l'inventeur de ce procédé au Mexique serait le moine Testera de Bayonne, ancien chambellan du roi François I^{er}, lequel, à l'aide de dessins stylisés sur des bandelettes de tissu, aurait enseigné le catéchisme aux Indiens, ce qui explique que l'on nomme les catéchismes à usage des Indiens des *Teſterianos*.

10. DEL RINCÓN, A., *Arte mexicana*, dédicace (n.p.), 1595.

11. KOBAYASHI, J. M., *La educación como conquista...*, 2007 (1974), p. 181-182 (notre trad.).

12. Voir la reproduction des pictogrammes 1 à 29 du *Catecismo en pictogramas* de Pierre de Gand (Ms. Vit. 26-9, Biblioteca Nacional de España), dans CORTÉS CASTELLANOS, J., *El catecismo en pictogramas...*, 1987, p. 453.

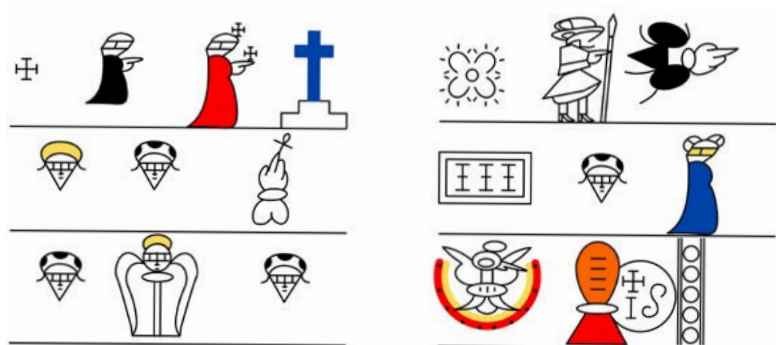
Mais, les prêtres n'étant pas dessinateurs, ils demandent aux *tlacuilos*, anciens peintres de codex, de les aider à les fabriquer. Dans un premier temps, ces derniers copient des images européennes, mais, peu à peu, comme ils pratiquent également un système pictographique, ils se mettent à intégrer des signes de leur propre tradition aux représentations nouvelles¹³. Dans l'exemple que nous allons étudier, nous observons que le sixième signe de la première rangée, de gauche à droite, représente un conquistador paré de son casque, sa lance et son armure, ce qui pourrait surprendre dans un texte dont le but est d'accélérer la conversion massive des Indiens. Pourtant, le scribe qui a composé ces dessins pour Pierre de Gand a voulu saisir le plus rapidement possible la réalité immédiate des Indiens, pour en utiliser certains aspects et les adapter à la binarité présente dans la conception des vices et des vertus que les religieux devaient faire intégrer, tout en employant la langue nahuatl, qui est la seule dont ils pouvaient disposer à l'époque.

C'est de cette manière qu'est exécuté le premier catéchisme, qui se compose de 162 pictogrammes illustrant par l'image et la langue nahuatl treize prières : la première d'entre elles est un objet de communication et de transmission que l'on se doit, d'emblée, d'étudier. On remarque que le *tlacuilo*, ou peintre-scribe, utilise dans la première prière le terme nahuatl *toyaouan*, qui signifie « nos ennemis », pour représenter le Mal, et c'est bien évidemment l'image des conquérants qui s'y adapte le mieux. Ainsi, la toute première prière que les franciscains vont faire répéter et chanter s'adapte à une conscience indienne en plein bouleversement, dont la traduction complète – entre les pictogrammes 1 et 18 – est la suivante : « *Con la señal de la Cruz, contra nuestros enemigos dignate librarnos con tu mano ¡oh nuestro Señor Dios! Con tu nombre venerado, Dios Padre venerado, Dios Hijo venerado, Dios Espíritu Santo, Amén Jesús*¹⁴ ».

Le premier pictogramme est une croix, le second une figure humaine inclinée, de profil, avec une tunique verte qui forme une croix avec l'index et le pouce, et elle se touche le front avec ce dernier. Le troisième représente une personne debout, de profil, avec une

13. GALARZA, J., *Doctrina cristiana. Méthode pour l'analyse...*, 1980, p. 13.

14. CORTÉS CASTELLANOS, J., *El catecismo en pictogramas...*, 1987, p. 191.

Fig. 11 – Schéma de l'écriture aztèque dans les *Teſterianos*.

tunique rouge, qui, après avoir fait le signe de croix sur son front, s'apprête à le faire sur sa bouche. Le quatrième est une croix latine, de couleur bleue, sur un piédestal formé de deux échelons à droite et trois à gauche. Le cinquième est un cercle semi-ouvert, entouré de quatre demi-cercles entourés eux-mêmes de traits, dont certains sont obliques et d'autres verticaux. Il correspond à *in yuicpa*, qui veut dire « contre ». En utilisant le pictogramme mésoaméricain en forme de *quincunce* – motif géométrique composé de cinq points disposés en croix –, le dessinateur « a projeté de représenter quelque chose de dynamique, quelque chose qui aurait donné l'idée de "vers, contre, en rapport avec"¹⁵ ». Le sixième pictogramme représente le Mal, identifié avec les conquérants, et le septième est une association de trois images : le pictogramme de *in tlalli* – la terre –, celui d'un visage qui, à la place des yeux, montre deux gouttes de sang et celui de la main. L'ensemble signifie littéralement « toi avec ta main libère-nous », à savoir « Daigne nous libérer », avec l'idée fondamentale que le sang du Christ a permis de libérer les hommes.

Le huitième pictogramme, qui signifie « Notre Seigneur », est d'une importance capitale, car il associe un visage de face, de forme triangulaire, avec un diadème jaune (ou une auréole) duquel quelques cheveux dépassent : il correspond au mot *Totecuiyoe*, qui se compose de *to* (« notre ») et *Tecuiyo* (« seigneur »). Ce nom, qui est attribué

15. *Ibid.* (notre trad.).

à Dieu par les Aztèques colonisés, est symbolique, car il associe deux aspects d'une société en passe de devenir syncrétique : le pictogramme représente uniquement un visage « pour signifier *Tecuio* ou *Tecuyo* (Seigneur), ce qui entre fortement en résonance avec l'expression "Visage du Seigneur", si courante dans la Bible, pour nommer le *Seigneur lui-même*, et avec la symbolique précolombienne, qui souvent prend la partie pour le tout¹⁶ ».

Ce pictogramme est primordial, et ce, d'autant qu'il se répète dans le suivant avec un léger changement : au lieu d'un diadème jaune, on a une barbe blanche avec trois pointes qui pourraient signifier qu'il s'agit d'un diamant noir d'une grande valeur, correspondant à *Diose*. Il signifie donc *¡Oh Dios!* (« Ô Dieu ! »), puisqu'il se compose du mot castillan *Dios* et du suffixe propre au vocatif *e*. Il faut ici souligner deux points : d'une part, le franciscain refuse le terme aztèque *Teotl*, qui signifie « Dieu », mais dans le sens de « Force de la nature » et, d'autre part, il préfère insister intentionnellement sur la notion de visage, car il connaît la puissance de ce terme dans la doctrine nahuatl de la personne.

Le philosophe nahuatl est, par exemple, désigné par l'expression *te-ix-cui-tiani*, *te-ix-tomani*, ce qui signifie « qui apprend aux gens à acquérir et à développer un visage ». Et, inversement, le sophiste ou le trompeur est dit *te-ix-poloa*, ce qui signifie « qui perd les visages », ou *te-ix-cuepani*, ce qui signifie « qui les fait dévier¹⁷ ». Ces observations montrent que, chez les Aztèques, il ne faut pas prendre le mot *visage* dans son acception physique, lorsqu'on parle d'une personne et de son *je* intérieur : il est, en effet, la manifestation de la personnalité que l'on acquiert par la pensée et le travail sur soi, ou bien ce qui extrait la personne de l'anonymat, en concluant que « *visage* connote ici ce qui caractérise la nature la plus *intime* du moi particulier de chaque homme¹⁸ ».

En associant, par conséquent, Dieu à la notion de *visage*, Pierre de Gand humanise et rend visible l'invisible, tout en insistant sur les valeurs concrètes de la doctrine chrétienne. C'est ce que confirment les pictogrammes suivants, puisque le dixième est une

16. *Ibid.*, p. 194-195. C'est l'auteur qui souligne (notre trad.).

17. LEÓN-PORTILLA, M., *La filosofía nahuatl...*, 1997, p. 190 (notre trad.).

18. *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne (notre trad.).

main avec l'index en direction verticale, ce qui signifie *yca* (« avec ») ; le onzième, avec trois croix qui se suivent, signifie la révérence et, par rapport à l'utilisation de ce même signe dans d'autres parties du livre, signifie aussi l'inscription chrétienne, voire christique, « INRI ». Les pictogrammes suivants déclinent le sens du huitième et du neuvième en s'articulant autour du sens de *padre* (« père ») et de *hijo* (« fils »), jusqu'à en arriver au dix-septième pictogramme. Celui-ci représente un colibri (*uitzitzilin*), qui symbolise le dieu de la guerre Huitzipochtli, le Serpent à plumes Quetzalcoatl et, par association analogique, l'Esprit Saint des chrétiens. Le dernier se compose de trois pictogrammes : de gauche à droite, le *tlacuilo* représente probablement un *topilli*, c'est-à-dire un sceptre, qui est le symbole du pouvoir et rappelle le pouvoir de Dieu sur la terre, d'où le lien avec l'expression « Ainsi soit-il » ; ensuite, dans un cercle, il représente deux croix et une lettre *S*, procédant à une translittération de *JHS*, « *Jesus Hominum Salvator* ». Ainsi, « le *tlacuילו*, en représentant de cette manière la personne de Jésus, se mit à l'unisson avec le langage biblique, d'après lequel le *nom* signifie la *personne elle-même*¹⁹ ».

À propos d'un catéchisme du même genre, Carmen Bernard souligne que « le dogme chrétien est mexicanisé et exposé par des signes dont la force réside justement dans leur faculté à faire naître des rapprochements et à produire des métaphores²⁰ ». Or, nous savons que le recours à l'analogie ou à la métaphore est une manière de penser l'impensable, en établissant un rapport entre deux choses totalement dissemblables. D'un point de vue stratégique, c'est une façon intelligente de transmettre un héritage culturel nouveau, parce que, en répétant ces prières, à travers la psalmodie ou le chant, l'analogie repose sur l'expérience de la permanence, de la succession et de la simultanéité, qui sont rendues possibles par les trois catégories de la relation : l'expérience active de l'individu dans la vie – grâce à la permanence de la substance –, l'expérience du temps selon la loi de la causalité, et l'expérience de l'action réciproque. Ces trois modes d'expérience ne disent pas ce qu'est Dieu en soi, mais rendent nécessaire un rapport symbolique au monde, par le lien obligatoire des représentations

19. *Ibid.*, p. 198-199. C'est l'auteur qui souligne (notre trad.).

20. BERNARD, C., *Teotl. Dieu en images...*, 2009, p. 52-53.

et des perceptions. Ainsi, l'exercice de l'image et de l'oralité que propose Pierre de Gand permet à ces hommes de se projeter dans un nouvel imaginaire, car l'analogie ne peut produire du sens qu'à partir du langage et non de l'objet lui-même, Dieu, dont nous ne savons comment Il est.

Le rôle de l'imprimerie, de la langue et de la métaphore

L'exercice métaphorique qui associe signes, pictogrammes et intégration de nouvelles idoles respecte la façon dont les Aztèques s'expriment dans leur vie quotidienne :

Hay un extremado lenguaje y de muy delicadas metáforas; muchos colores retóricos: (háblanlas a las jóvenes) con muy tiernas palabras; con maravillosas maneras de hablar y profundos vocablos; muchas apetitosas de leer y de saber y muy buen lenguaje mujerial y muy delicadas metáforas; muy esmerado lenguaje²¹.

Fondée sur une interaction verbale qui intègre aux processus de communication un vaste champ symbolique dérivant du fonctionnement propre de la langue, mais aussi des rapports hiérarchiques ritualisés, la langue aztèque crée des processus symboliques très riches, en fonction du contexte de leur production. Ainsi, le nahuatl, qui est une langue agglutinante,

est de surcroît ouvert et se prête naturellement à la construction de mots nouveaux. Sa syntaxe est subtile ; elle compte par exemple douze formes verbales, qui offrent une gamme complète de temps, de modes et de voix. Le nahuatl a surtout ce que l'on pourrait appeler une vocation généraliste : il peut être technique, mais il est en même temps apte à traduire l'abstraction ; il sait être aussi précis dans la botanique ou la géologie que dans l'expression d'un sentiment ou la description d'un paysage. Enfin, ses propriétés poétiques

21. SAHAGÚN, F. B. de, *Códice Florentino*, vol. VI, 1976 (1558-1577), p. 250 *sq.*, cité dans PERALTA RAMÍREZ, V., « Las metáforas del nahuatl... », 2004, p. 171.

ne sont pas négligeables, et toutes les sources anciennes font état d'un usage « littéraire » de la langue²².

Le fait que cette langue soit parlée par vingt millions de personnes offre des conditions favorables à la conversion, si les frères franciscains tentent de la maîtriser ou, du moins, de mieux la comprendre, ce qui aboutit, dans leur cas, « à considérer les autochtones comme étant à la fois pleinement hommes et pleinement autres²³ ». C'est pourquoi la métaphore fait partie de la vie quotidienne et alimente un système conceptuel qui relie l'individu à son environnement, de sorte que « la métonymie est considérée ici comme l'emploi d'une entité pour se référer à une autre avec laquelle elle garde une relation étroite, c'est-à-dire qu'il s'agit de conceptualiser une chose au moyen de sa relation avec une autre²⁴ ». Il est donc fondamental pour les religieux espagnols de construire une façon nouvelle de voir le monde et de le transcrire autrement : tout d'abord, en y développant l'écriture alphabétique en nahuatl, jusqu'à ce que l'alphabet latin, dont la simplicité s'imposera progressivement à partir de 1535-1545²⁵, vienne finalement détruire la richesse des langues autochtones.

Il fallait donc utiliser la langue indigène comme « charpente²⁶ », pour ensuite pouvoir la transformer. Les Espagnols avaient saisi que le fonctionnement de la langue nahuatl avait aussi la capacité de refuser d'intégrer des termes ou des concepts auxquels les Indiens ne pouvaient adhérer, parce que l'existence même du mot reflétait la présence de l'Autre dans l'orientation de la vie quotidienne et la manière d'observer ou de vivre dans le monde. À ce titre, les exemples de mots créés pour parler de la guerre parlent d'eux-mêmes : *tlamelahuacachichualiztli* (« faire les choses justes ») pour la Justice, *icpatlamalintli ic motlequechia tlequiquiztli* (« fil tordu avec lequel on allume une trompette de feu ») pour « une mèche » et

22. DUVERGER, C., *La Conversion des Indiens...*, 1987, p. 183.

23. *Ibid.*, p. 259.

24. PERALTA RAMÍREZ, V., « Las metáforas del nahuatl... », 2004, p. 176 (notre trad.).

25. LOCKHART, J., *Los nahuas después de la Conquista...*, 1999 (1992), p. 490.

26. Selon l'expression de HANKS, W. F., *Pour qui parle la croix...*, 2009, p. 9.

tepozteixilibuaniton (« petit instrument en métal pour poignarder les gens ») pour un poignard²⁷.

Il était impératif, par conséquent, que les frères et les prêtres espagnols appliquent le programme humaniste, qui consistait à imiter, dans le sens néo-platonicien du terme, le processus linéaire de l'histoire, car celle-ci était d'origine divine et s'organisait harmonieusement et de manière exacte, comme dans un livre, au moyen du langage. Dans un deuxième temps, l'individu devait apprendre en observant le monde qui l'entourait, d'où l'importance de l'imitation de modèles humanistes, comme le *Courtisan* de Castiglione (1528) ou, bien sûr, de la connaissance du latin et du grec pour accéder à des textes de la scholastique ou à des auteurs majeurs, comme Sénèque ou Platon, dont l'opposition entre la matière et l'idéal nourrit la relation modèle-copie en mettant en relief la suprématie de la Nature, des Formes et des Anciens²⁸.

Le livre devient, de ce fait, un instrument de la colonisation de l'imaginaire, car il construit un modèle dont le but est la transformation de l'individu en digne fils de l'Absolu : par le fruit de la connaissance, celui-ci peut alors acquérir sagesse et prudence, et développer l'ensemble de son potentiel afin d'élever son esprit vers les sommets de la pensée rationnelle et d'atteindre alors les chemins de l'Absolu vers Dieu. La grammaire et la rhétorique sont ici deux axes majeurs de la suprématie culturelle, et c'est ce qui explique que, dès 1533-1534, arrive au Mexique le premier imprimeur d'Amérique, Esteban Martín, qui publie en 1535 un premier livre : la version en *romance* exécutée par Fray Juan de Magdalena de l'œuvre en latin écrite par saint Jean Climaque (Syrie, v. 579-649), *L'Échelle spirituelle*²⁹. Puis, en 1539, le très actif imprimeur allemand Juan Cromberger, établi à Séville, obtient la création à Mexico d'une imprimerie d'envergure, sous la responsabilité de l'Italien Juan Pablos, qui publie la *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana* de Fray Juan de Zumárraga, premier évêque du diocèse de Mexico.

À ce moment-là, il faut aussi prendre en compte l'activité d'exportation de livres que dirigeait Juan Cromberger, étant donné qu'il

27. LOCKHART, J., *Los nahuas después de la Conquista...*, 1999 (1992), p. 378-410.

28. SUÁREZ, Juan Luis, *Herederos de Proteo...*, 2008, p. 145-148.

29. Catalogue de l'exposition *La palabra de España en América*, 1990, p. 89.

avait obtenu du vice-roi et de l'archevêque de la Nouvelle-Espagne l'exclusivité des ventes de « matériels imprimés et [de] livres en tous genres³⁰ ». Il pouvait, par conséquent, envoyer des livres de chevalerie vers le Nouveau Monde, dont, en particulier, l'*Amadis de Gaula* que Cromberger publie à Séville en 1531, et d'autres œuvres profanes, voire parfois lestes : « Ainsi donc, dès le départ, des livres sérieux et d'autres de fiction circulèrent de la même manière dans les colonies du Nouveau Monde : à bon droit la Couronne se plaignait-elle de l'inobservance de ses décrets prohibitifs³¹ ». Car, dès 1540, l'Inquisition envoie une liste de livres interdits à Séville, dont l'activité éditoriale inquiète. Parmi les œuvres censurées, on trouve encore les livres de chevalerie, publiés en Espagne, dans les Flandres ou en France, mais aussi *La Celestina* (Burgos, 1499), que l'on continue de prohiber³².

Depuis le Mexique commence alors un processus de « grammatisation » qui s'avère lent, car la première imprimerie du vice-royaume du Pérou n'est créée qu'en 1586 à Lima. Néanmoins, ce processus avance, tout comme l'occidentalisation de l'éducation des élites. L'exemple le plus marquant en est le travail des franciscains au Colegio Imperial de Santa Cruz de Texcoco, fondé en 1533. L'inventaire de la bibliothèque, mené en 1572, laisse deviner l'application du programme humaniste en Nouvelle-Espagne : on y trouve, en effet, des ouvrages de Nebrija (v. 1444-1522), dont le volume *Introducciones latinae* (Salamanque, 1482), ainsi que sa célèbre *Gramática castellana* (Salamanque, 1492), mais aussi un Quintilien, ou le *De graecae lingua grammatica* de Francisco Vergara (m. 1545), ou encore le *Tabula in grammaticen hebraeam* du Belge Nicolaus Clenardus (1495-1542). C'est grâce à ces ouvrages que le déjà cité Fray Andrés de Olmos rédige en 1547 son *Arte de lengua mexicana*, la première grammaire vernaculaire du Nouveau Monde³³, que Fray Maturino Gilberti publie en 1559 une grammaire du michoacán (*Cartilla para los niños en Lengua Tarasca*), que Fray Domingo de Santo Tomás publie à Valladolid en 1560 la première grammaire du quechua et que

30. LEONARD, I. A., *Los libros del conquistador*, 2006 (1949), p. 165 (notre trad.).

31. *Ibid.*, p. 167 (notre trad.).

32. ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., « El filtro ideológico... », 2003, p. 162.

33. Déjà mentionnée *supra*, p. 43. Voir aussi LEÓN-PORTILLA, A., « Misioneros y gramáticos... », 2007, p. 43.

Fray Alonso de Molina publie à partir de 1571 une grammaire du nahuatl, ainsi que de nombreux textes religieux en nahuatl pour évangéliser les Indiens : *Arte de la lengua mexicana, Vocabulario de la mesma lengua, Dos doctrinas: mayor y menor, Confesionario menor, La vida de nuestro padre S. Francisco* et *Aparejo para recibir la sacra Comunion*³⁴.

Dans la lignée des franciscains, les jésuites publieront des grammaires au Brésil, au Chili et au Paraguay, parmi lesquelles celle du Grenadin Luis de Valdivia (1561-1642) à propos du mapudungun au Chili, *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el reyno de Chile* (Francisco del Canto, Lima, 1606)³⁵. Citons aussi celle de Diego González Holguín, *Gramatica y arte nueva de la lengua general de todo el Peru, llamada lengua Quichua, o lengua del Inca* (Francisco del Canto, Lima, 1607). Ces différentes publications montrent qu'une nouvelle culture est à l'œuvre, sous l'égide d'Antonio de Nebrija, dont les livres circulent dans tout le Nouveau Monde « pour enseigner et codifier le nahuatl, le quechua, le chibcha, l'araucan et même la langue nipponne³⁶ ».

Cette référence à l'Asie révèle l'ambition panhispanique qui découle du projet impérial : la langue écrite s'impose face à la culture orale préhispanique et l'alphabet latin permet de transcender les différences ou les particularités qui finissent par reculer. Naturellement, le programme politique qui accompagne la codification d'une langue se transforme en langage du contrôle idéologique, que la Couronne établit désormais avec la périphérie, par le moyen de la publication de textes juridiques ou religieux. En outre, la rédaction de chroniques ou *relaciones*, sur le modèle des historiens antiques, comme Salluste et Tite-Live, montre que le but essentiel de l'historiographie était la description des aspects politiques – guerres, alliances ou actions militaires –, quitte à simplifier les faits, car une certaine « stylisation » des faits n'était pas considérée comme allant à l'encontre de la vérité.

34. MEDINA, J. T., *La imprenta en México...*, t. I, 1909, resp. p. 76 et p. 377.

35. ZWARTJES, O., « Las gramáticas misioneras... », 2007, p. 62.

36. ALVAR LÓPEZ, M., *Nebrija y estudios sobre la edad de oro*, 1997, p. 8, cité dans CABARCAS ANTEQUERA, H., « Gramáticas andinas... », 2007, p. 85 (notre trad.).

Or, « si l'historiographie médiévale servait à montrer le pouvoir de Dieu, celle de la Renaissance apprenait à l'homme à fuir les vices et à imiter les vertus, bien qu'il y eût une marge impossible à maîtriser dans les mains de la Fortune³⁷ », ce qui explique pourquoi, à la conception médiévale de l'historiographie s'ajoute le composant renaissant, qui faisait du livre d'histoire un guide moral. D'où le traitement critique des chroniqueurs lorsqu'ils observent les pratiques des cultures précolombiennes, ce qui, d'un point de vue historique, est grave, parce que cela porte atteinte à la matière historique collectée que chaque auteur oriente à sa manière en construisant l'histoire qu'il perçoit lui-même. Et ce, selon une tradition historiographique issue de sa propre éducation ou de sa propre culture : en latin ou en castillan, nationaliste ou provincialiste, teintée de mythologie ou de millénarisme, avec souvent « la non existence d'une préoccupation excessive envers le style, puisque ce qui était important, c'était le caractère de morale que l'on devait extraire de l'histoire en tant que leçon. En effet, l'histoire fonctionnait (ou aspirait à le faire) comme *exemplum* pour les lecteurs³⁸ ».

Ainsi, l'appropriation de la langue construit, en réalité, un processus d'identification collective par l'espace, car la langue re-présente et illustre un territoire où se déploient des relations culturelles, sociales et matérielles que les habitants tissent entre eux en parlant... entre eux : la communication ou le discours exprime alors « une démarche raisonnée et formalisée qui met en forme soi, l'autre et le territoire³⁹ ». L'écriture, le livre ou l'imprimé viennent alors codifier un alphabet et renforcer le *logos* occidental : en effet, dans l'alphabet, la continuité sonore est fragmentée par des signes ou des lettres qui fixent le sens sur des mots. À partir de là, le flux verbal s'objective visuellement dans une masse graphique autonome qui ne peut absorber tout le champ de la pensée ou de la perception (comme une image). Le mot arrête le flux de la pensée, l'assujettit et déclenche alors un travail d'analyse et de réflexion qui détruit le rapport direct avec le réel, en formulant des formes d'appréhension de la réalité.

37. VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *Las crónicas de Indias...*, 1997, p. 430 (notre trad.).

38. *Ibid.*, p. 431 (notre trad.).

39. BOUCHARD, G., *Genèse des nations...*, 2001, p. 24.

L'écrit et l'image codifiée donnent une forme à l'environnement, qui devient un objet à connaître et à questionner. Désormais, l'objectivation de l'objet doit permettre d'y déceler des lois propres à la nature et que l'on peut exploiter en sa faveur. Cela équivaut, concrètement, à construire un système de valeurs tout en conservant, par exemple dans les dictionnaires bilingues ou les chroniques, des morceaux d'histoire discursive qui, autrement, auraient été perdus. Pourtant, cela suppose de faire fi des éléments extralinguistiques que la langue vivante seule peut transmettre. C'est pourquoi l'Église continuera de faire assimiler d'autres images, en tant que production et reproduction de sa manière de concevoir et d'interpréter sans conteste ses propres perceptions. Ce *modus operandi* est d'autant plus efficace que les Mésoaméricains considèrent que l'image incarne une entité. Dans ce cas, le mimétisme ne relève guère d'une illusion ou d'un subterfuge, mais d'un transfert existentiel du cosmos vers l'individu ou les objets, c'est-à-dire vers ce qui est visible dans l'utilisation des métaphores par le biais du langage quotidien. Toutefois, les religieux doivent contrer la manifestation de l'esprit divin dans les choses en ce bas monde, parce que, ainsi, se trouve consolidé un panthéon de plus de deux cents divinités changeant constamment de nom, de lieu, de rôle ou d'apparence.

La Croix comme étendard

« Son père et sa mère étaient dans l'admiration des choses qu'on disait de lui. Siméon les bénit, et dit à Marie, sa mère : Voici, cet enfant est destiné à amener la chute et le relèvement de beaucoup en Israël, et à devenir un signe qui provoquera la contradiction, et à toi-même une épée te transpercera l'âme, afin que les pensées de beaucoup de cœurs soient dévoilées » (Lc 2,33-34)

Ce qui précède explique pourquoi les religieux espagnols ont recours à des images récurrentes de la Croix. Ce choix est loin d'être insignifiant, dans la mesure où cette croix permet aisément d'établir la distinction culturelle entre l'image comme présence de la culture indigène et la conception européenne d'image comme représentation. En effet, en Occident, la croix est symbole de la victoire du christianisme, car sa ligne verticale évoque le mât muni d'une traverse à laquelle pendait une toile, formant alors un drapeau que les armées de Constantin saluaient. Le mât rappelle évidemment l'instrument

du supplice du Christ, la croix qui, décorée du chrisme, devint le symbole de la crucifixion et de la victoire du christianisme en Orient. À l'origine, elle ressortissait à l'aniconique, s'opposant ainsi aux idoles païennes. Mais son degré d'abstraction propre à un Dieu invisible laissa place au crucifix que nous connaissons depuis l'époque carolingienne, et qui est plus à même de servir d'interlocuteur entre le croyant et Dieu, par le biais de l'image du Christ : « La représentation du corps de Jésus crucifié se diffuse à partir du IX^e siècle pour devenir prépondérante ; elle illustre la double nature du Christ qui est Dieu et homme⁴⁰ ».



Fig. 12 – *Cruz atrial*, av. 1556, pierre, h. 345 cm, chapelle des Indiens, basilique de Guadalupe, Tepeyac, Mexico.

Dans le cas de la Nouvelle-Espagne, les franciscains font le choix de la *cruz atrial* (fig. 12), qui se trouve souvent dans les cloîtres ou les cours intérieures de leurs couvents, afin d'enseigner, grâce à une décoration extrêmement chargée, la doctrine chrétienne de la Passion du Christ : de manière didactique et systématique, les symboles du chemin de croix – escalier, feuille de palme, couronne d'épines, calice, hache, tenailles, clous et l'inscription INRI – y sont sculptés en relief, pour que le fidèle acquière rapidement l'une des doctrines fondamentales de la chrétienté, tout en gardant la distance nécessaire qu'impose la dichotomie de la présence-absence de la figure christique.

C'est pourquoi ces croix se trouvent souvent dans un endroit stratégique de l'atrium, comme aux environs de la chapelle ouverte, dont nous parlerons plus tard. Et, parfois, les symboles sont sculptés directement sur une façade du couvent, comme sur la façade nord du

40. LE GENDRE, A., *Comment regarder... une église ?...*, 2014, p. 292.

couvent dominicain de San Juan Bautista (Coixtlahuaca, Mexico), façade qui se trouve, elle aussi, à côté d'une chapelle ouverte, afin d'associer le rôle que doit jouer la représentation de l'individu dans le groupe – par la messe ou le baptême –, la mimésis – par imitation du Christ – et l'esprit de la dialectique, qui reconnaît le caractère inséparable des propositions contradictoires (thèse, antithèse, une Vierge qui accouche d'un homme-dieu) et que l'on peut unir dans une synthèse (Dieu).

En proposant clairement et ouvertement ces symboles, qui représentent la victoire du Christ sur le diable et sur la mort, les religieux espagnols tentent d'accomplir un double processus d'acculturation. D'un côté ils insistent sur l'humanité charnelle des divinités chrétiennes, puisque Dieu le Père a sacrifié sur la croix Son propre Fils pour la survie des hommes. Et, de l'autre, ils récupèrent, afin de le remplacer, le principe de vie du mythe solaire :

Los aztecas eran monistas, creían en la existencia de una causa única de la cual todas las demás cosas eran sus manifestaciones. Este principio monoteísta se expresa a través de un mito solar en que se asocian las ideas de fuego, calor y vida, para tomar la representación del Sol. Pero sin embargo, parece haber existido la concepción puramente ideal de este principio o Dios, como lo demuestra el hecho de que los aztecas no le ponían rostro cuando lo figuraban en la piedra. Esto se interpreta como que los aztecas concebían que este principio era invisible⁴¹.

Il faut remarquer ici que le principe unique ou moniste, propre à la philosophie aztèque, exprime une idée de l'Absolu irréprésentable ou, littéralement, inimaginable. Il n'est donc pas anodin que les religieux « personnalisent » ou « humanisent » les croix en y faisant sculpter le visage du Christ pour rendre visible et compréhensible la présence du Père. Mais, dans cette première phase de l'évangélisation, le corps du Christ n'est pas sculpté, et ce, pour éviter de rappeler le souvenir des sacrifices humains et risquer de développer l'idolâtrie ou la confusion entre rites mésoaméricains et rites catholiques. Dans la même logique, les bras de la croix sont entourés de l'étole liturgique,

41. RAMOS, S., « ¿Hubo filosofía entre los antiguos mexicanos? », 1942, p. 143.

qui symbolise l'immortalité perdue, suite à l'expulsion hors du Paradis terrestre d'Adam et Ève, Paradis qui sera retrouvé par la rédemption du Christ. Aux extrémités des bras, des clous font jaillir des gouttes de sang, qui rappellent les sacrifices humains chez les Mésoaméricains. Mais cela relève d'une double stratégie d'évangélisation de la part des religieux : les sacrifices humains étaient effectivement, d'une part, la source de la renaissance de leurs divinités et, d'autre part, l'image concrète et physique de l'origine de leur existence dans le péché originel, selon les religieux chrétiens. En associant des aspects contradictoires, les franciscains espéraient mieux contrôler l'idolâtrie, ce qui explique que les symboles de la Rédemption soient sculptés de manière très détaillée, dans le but de mettre en relief la torture corporelle, mais sans la représenter⁴².

En associant de cette manière le péché et la rédemption, les religieux espagnols s'emploient, par conséquent, à utiliser une logique syncrétique qu'ils retournent au profit de l'occidentalisation. Au centre du bras vertical, ne peut-on pas voir, en effet, une colonne où repose le coq, symbole simultané de la flagellation du Christ et de la trahison de saint Pierre ? De même, ne voyons-nous pas apparaître sur les côtés le soleil et la lune, astres qui, pour les Aztèques, font partie des divinités célestes fondamentales ? Mais, d'un point de vue chrétien, ne symbolisent-ils pas également, dans une logique binaire et antagonique, l'Ancien et le Nouveau Testament ? C'est dans cette logique binaire que la couronne d'épines portée par le Christ, en toute logique, autour de sa tête, se voit multipliée sous la forme d'un imposant pectoral, qui fait référence aux lourds bijoux de jade ou de turquoise que portaient jadis les membres des élites aztèque et maya, et que Frida Kahlo portera, quant à elle, à foison, dans sa vie sociale comme dans ses autoportraits, pour souligner ses racines indiennes et métisses.

Mais, pour rappeler les liens avec la terre et la vie végétale (d'où la couleur verte et bleue des pierres semi-précieuses employées), les fidèles Indiens ne continuèrent-ils pas d'orner de fleurs ces nouveaux totems, pour oublier les tenailles et les flèches, le marteau et le goupillon, devenus désormais les symboles de leur propre chemin de croix ?

42. PARKINSON ZAMORA, L., *La mirada exuberante...*, 2011 (2006), p. 28.

Está tan ensalzada en esta tierra la señal de la cruz por todos los pueblos y caminos, que se dice que en ninguna parte de la cristiandad está más ensalzada ni adonde tantas ni tales ni tan altas cruces haya. En especial las de los patios de las iglesias son muy solemnes, las cuales cada domingo y cada fiesta adornan con muchas rosas y flores y espadaños y ramos⁴³.

Ainsi, l'image, la représentation et les gravures, qui accompagnent les différents ouvrages abordés jusqu'ici, catégorisent un espace infini et rendent tridimensionnel et homogène un espace que, pourrait-on dire, la pensée précolombienne voyait atomisé et vivant. L'architecture poursuit alors le même objectif que l'image bidimensionnelle ou que la croix des atriums, car ces derniers ont pour but de rendre contigus l'espace public et l'espace conventuel, de sorte que les galeries ou les arcades qui délimitent l'atrium servent de lien communicationnel entre l'espace profane et l'espace sacré, indiquant souvent le chemin direct vers une chapelle ouverte ou vers l'église, ce qui, d'un point de vue politique, souligne la force symbolique du nouveau pouvoir en place, et ce, d'autant que les couvents et les églises sont très souvent construits sur d'anciens temples préhispaniques⁴⁴.

Remarquons enfin que l'atrium, une cour à ciel ouvert héritée des maisons patriciennes de l'époque romaine, respecte l'esprit du *teocalli* (mot d'origine nahuatl composé de *teotl*, dieu, divinité, mais aussi grand, authentique, et de *cal-li*, maison), c'est-à-dire de l'urbanisme sacré préhispanique, où domine à ciel ouvert la figure de la pyramide couronnée d'un temple. Mais les religieux franciscains y associent la référence à ces cours des premières églises paléochrétiennes et haut-médiévales, qui donneront l'atrium de plan quadrangulaire de la basilique Saint-Pierre à Rome, rappelant ainsi que, comme puits de lumière, l'atrium est un lieu de circulation entre Dieu et les hommes. C'est ce que confirment les textes médiévaux, où le mot *atrium* est parfois associé au mot *paradisus*,

43. BENAVENTE « MOTOLINÍA », F. T. de, *Memoriales o libros de las cosas de la Nueva España...*, 1971, p. 167, cité dans *México. Esplendores de treinta siglos...*, 1990, p. 252.

44. ESPINOSA SPÍNOLA, G., *Arquitectura de la conversión...*, 1999, p. 93-94.

dont dérive le terme français « parvis⁴⁵ ». Il s'agit bien ici d'une logique ascensionnelle, que permettent de comprendre les expressions espagnoles *puerta de la iglesia* (« porte de l'église ») ou *las escaleras de la iglesia* (« les escaliers de l'église »).

Pour des raisons identiques, à Cuzco, la cathédrale fut construite au xvii^e siècle à côté de l'endroit où la Vierge Marie et saint Jacques étaient apparus pour encourager les troupes espagnoles qui résistaient en 1535 contre les assauts des hommes de Manco Inca Yupanqui. La légende raconte que la Vierge avait éteint le feu que les rebelles avaient allumé sur le bâtiment où se réfugiaient les Espagnols et qu'elle les avait fait fuir en leur jetant aux yeux de la poudre et de la grêle. C'est sur cet endroit que fut construite la première église de Cuzco, devenue, après la fin de la construction de la cathédrale en 1654, la chapelle du Triomphe, en mémoire de la victoire de la Vierge.

Aussi, l'endroit choisi pour construire la cathédrale n'était pas anodin, car celle-ci se trouvait sur le *haukaypata* (en quechua, « lieu sacré ») qui, jusqu'à la chute du « nombril du monde », était utilisé par les Indiens pour leurs célébrations les plus importantes liées à des victoires, l'intronisation des rois ou encore les fêtes cérémonielles des diverses saisons. Cette place était séparée du *kusipata* (« lieu du plaisir ») par le fleuve Watanay. Le *kusipata* était une petite place qui, en réalité, rendait l'ensemble trop étendu pour les autorités coloniales. Ces dernières, en 1548, décidèrent donc de construire des bâtiments sur le Watanay. Puis, considérant, vers la fin du xvi^e siècle, que l'ensemble était à la fois disparate et trop vaste, elles finirent par réduire la place en construisant des maisons et des magasins en face de l'église et du couvent de La Merced.

Juan Polo de Ondegardo, *corregidor* de Cuzco pendant la seconde moitié du xvii^e siècle, consigna dans ses chroniques le but exact de ces opérations : construire des ponts sur le Watanay, des maisons, ainsi que la cathédrale, avait pour but principal d' « ôter [aux Indiens] la grande révérence qu'il y avait envers cette place⁴⁶ ». En effet,

45. LE GENDRE, A., *Comment regarder... une église ?...*, 2014, p. 218.

46. Cité dans DEAN, C., *Los cuerpos de los Incas...*, 2002 (1999), p. 37 (notre trad.).

Él explica que la plaza central de Cuzco era reverenciada no sólo por los nativos locales, sino también por los de todo el reino. Hispanizar la plaza inca, soñenía, era un paso en la conversión al cristianismo no únicamente de la ciudad, sino de todo el virreinato peruano⁴⁷.

Nous touchons là à un premier paradoxe, car l'être humain est un corps, alors qu'une foule ne l'est pas. Pourtant, comme nous venons de le signaler, la personne se réalise en fonction du lieu qu'elle occupe et de la visibilité dont elle jouit au milieu d'une société. L'homme s'occupe ainsi des affaires du corps ou de *son* corps, parce qu'il tente d'accéder au double du réel, à savoir la réalité, qui elle-même est accompagnée d'une réalité issue de la subjectivité humaine en général. En effet, celle-ci provient aussi bien du regard que l'individu porte sur lui-même que du regard incomplet que porte la société sur lui. De fait, « accoler sociologie et corps suscite ainsi des séries d'interrogations mettant en jeu le corps et la société, l'individu et le groupe, la nature et la culture, le corps étant ainsi perçu comme le lieu et le moyen de l'inscription du social sur l'individu, mais également le résultat même de cette inscription⁴⁸ ».

Précisons donc, d'emblée, que le corps, qui est reconnaissable selon les modalités conjointes de la matérialité et de l'unité, est problématique parce que, à l'exemple de l'image inversée que nous contemplons tous les matins dans le miroir, nous savons que, derrière cette masse unifiée, se cache l'âme qui rend relatives aussi bien la matérialité que l'unité. En effet, le corps que nous sommes, qui nous constitue et qui nous appartient, reflète chaque jour cette âme qui voudrait maîtriser ou diriger ce corps, alors que ce dernier nous indique par les signes du temps, les rides, le surpoids ou la maladie, qu'il est à la fois autonome et son propre sujet.

47. *Ibid.*

48. DÉTREZ, C., *La Construction sociale du corps*, 2002, p. 23.

De l'adoration (latrie) au culte des saints (dulie) : premières réponses contre l'idolâtrie

Destruction et resacralisation de l'espace sacré :
la chapelle et l'église comme gravure éidétique de la foi

En dépit de leurs tentatives, les religieux n'ont pas pu arracher les Indiens à leurs croyances et ont dû redoubler d'efforts et de pédagogie pour se faire comprendre de la population locale. Comprenant que les Indiens avaient l'interdiction – sous peine de mort – de prier ou de célébrer leurs dieux à l'intérieur des temples réservés strictement à l'empereur, au cacique ou aux prêtres, les religieux espagnols acceptèrent de construire des chapelles ouvertes ou des « *capillas posas* » (fig. 13), dans lesquelles avaient lieu des cérémonies liturgiques, des baptêmes ou l'éducation des enfants, de sorte que l'architecture du début :



Fig. 13 – Chapelle ouverte du couvent San Nicolás à Actopan (Hidalgo).

unifica el sentido externo del culto y el espacio ceremonial del mundo indígena representado en la explanada atrial, con los elementos constructivos de la tradición cristiana y occidental, como es el presbiterio que constituye la capilla abierta. De esta forma, esta arquitectura se convirtió en mano de las órdenes mendicantes en el instrumento de evangelización que aunaba significaciones culturales distintas, permitiendo así una mayor capacidad de incidencia en la cosmovisión indígena¹.

La chapelle ouverte respecte en effet une culture indigène qui ne sépare pas l'objet et le sujet, l'homme du cosmos, étant donné que le monde et l'être sont autour des choses et non forcément, comme en Occident, dans ce qui est perçu frontalement. On est là face à un paradoxe, qui conduit l'Occident à se méfier des images, puisque le mythe de Narcisse, se noyant dans l'eau à cause de son reflet dont il tombe amoureux, illustre l'échec de la représentation, qui n'individualise pas celui qui se regarde et annonce le commandement chrétien contre l'idolâtrie. Pourtant, depuis le premier cri qui marque notre place dans le monde, nous n'avons à notre disposition que l'enveloppe corporelle pour tenter de comprendre le dilemme qui oppose notre vie intérieure à celle des choses du monde que nous fréquentons quotidiennement.

Le corps est une sorte d'intermédiaire qui laisse poindre la présence de l'autre, de la mort, de la beauté et du devenir du monde. Rien d'étonnant, dans ce cas, à ce que l'échange amoureux soit souvent la preuve de cette confrontation intime que nous vivons avec nous-mêmes et avec les autres, puisque l'amour est l'expérience par antonomase qui provoque l'éclatement du sujet dans la violence des sentiments et du désir. Nous pensons ici, d'abord, à Juliette qui, dans l'œuvre de Shakespeare, s'adresse à Roméo et remet en cause le pouvoir symbolique et social de son nom de famille, Montaignu, nom qui, à lui seul, représente la puissance sociale du nom et du clan et nourrit dans la pièce le conflit entre la famille de Roméo et celle de Juliette, les Capulet.

1. *Ibid.*, p. 89.

C'est ce nom seul qui est mon ennemi.
Tu es toi, tu n'es pas un Montaigu.
Oh, sois quelque autre nom. Qu'est-ce que Montaigu ?
Ni la main, ni le pied, ni le bras, ni la face,
Ni rien d'autre en ton corps et ton être d'homme.
Qu'y-a-t-il dans un nom ?
Ce que l'on appelle une rose
Avec tout autre nom serait aussi suave,
Et Roméo, dit autrement que Roméo,
Conserverait cette perfection qui m'est chère
Malgré la perte de ces syllabes. Roméo,
Défais-toi de ton nom, qui n'est rien de ton être,
Et en échange, oh, prends-moi tout entière² !

Si nous citons cet exemple à propos de l'espace physique de l'évangélisation, c'est que Juliette exprime ici le fait que le langage, quel qu'il soit, ne peut contrecarrer le pouvoir de la matière et du corps : le réel, que nous avons tant de mal à définir, s'impose par la matérialité des choses, parce que le langage ou les règles peinent à définir la matérialité du parfum de la rose. La seule réponse à un tel désarroi est la solidarité et l'amour que les chrétiens nourrissent à l'égard de la figure du Christ : selon la doctrine néo-platonicienne, l'Univers qui loge en Dieu se compose de quatre degrés de perfectionnement décroissant – l'Intellect cosmique, l'Âme cosmique, le Règne de la Nature et le Règne de la Matière –, où circule l'étincelle divine. Mais chaque degré présent en l'homme fait qu'il est tiraillé entre la matière et l'esprit. Et c'est grâce à l'Amour (*caritas*) qu'il peut prendre conscience de sa nature, car « [l']amour de Dieu est premier et se confond avec ce circuit spirituel qui anime l'Univers et incite ses créatures à l'aimer³ ».

Shakespeare, qui interroge le pouvoir des signes de la représentation – car vouloir interroger la présence du corps signifie se questionner sur le mariage de la matière et de l'esprit –, nous confronte à la présence du corps de l'autre et à son impossible possession par l'image

2. SHAKESPEARE, W., *Roméo et Juliette*, 2016 (1597), acte II, sc. 2, p. 72-73.

3. DAUMAS, M., *Images et sociétés...*, 2000, p. 31.

ou par le nom, étant donné qu'en nous confrontant à l'opposition entre intériorité et extériorité, le corps nous oblige à nous interroger sur l'écart abyssal qui existe entre notre pouvoir de transcendance et notre extrême vulnérabilité physique.

C'est pourquoi la religion doit toujours s'emparer du problème du corps comme image de la chute adamique, parce que l'art religieux enseigne que, par l'entremise des objets que sont les images poétiques, les représentations artistiques ou les symboles de la Rédemption, le monde est avant tout affaire de représentation interne, confrontée au passage du temps et aux changements du monde extérieur. Il s'agit là de difficultés d'appréhension du monde auxquelles le christianisme répond aisément en affirmant que la Vierge Marie aura un enfant de Dieu, lequel enfant reflète l'image de Dieu par son incarnation. C'est pour cette raison que les religieux diffuseront les litanies de Lorette, qui définissent l'image de la Vierge sous les attributs de la rose mystique, du miroir sans tache, de la pureté du ciel, de la Tour de David ou de la Tour d'ivoire, entre autres⁴.

Ces observations sont fondamentales, si l'on veut comprendre le rapport cognitif au monde que déploient les religieux espagnols pour conquérir l'espace mental des indigènes : l'espace rituel qu'ils développeront en construisant des églises et, plus tard, des cathédrales, doit répondre à une prise de conscience de la personne, qui pense son vécu en termes d'existence, comme le peuple nahuatl :

Todo parece indicar, por ejemplo, que una de las palabras que expresa el acto de pensar: nemilia, se compone del radical nemi, provisto del morfema aplicativo -lia. Ahora bien, nemi es « existir », por lo que el compuesto verbal que refiere el hecho de pensar significaría originalmente « proceder al acto de existir ». Cabe recordar aquí que la lengua náhuatl establece una clara distinción entre el verbo yoli, « vivir », que tiene un carácter esencial, y nemi, que corresponde más precisamente al andar humano en la dimensión existencial. De hecho, nehemi, es decir, nemi con duplicación de su radical, significa « andar ».

4. Comme nous le verrons plus tard, voir [p. 103](#) sq.

5. JOHANNSON, P. K., « El pensamiento cristiano en el crisol... », 2010, p. 50.

La réponse des autorités ecclésiastiques est une mise en scène de plus en plus grandiose de l'espace sacré, qui intègre l'individu dans un réseau de références et d'idéaux qui sont traduits par l'espace, comme sur l'ensemble conventuel San Francisco de Quito, qui se compose sur trente mille mètres carrés de trois églises, de sept cloîtres, d'une multitude de cours, de jardins et de dépendances ainsi que d'un *colegio de Artes y Oficios*, construits sur une ancienne parcelle qui avait appartenu à Huayna Capac, père d'Atahualpa, le dernier empereur inca. Son parvis est connu pour la façade de l'église



Fig. 14 – Façade de style dit Renaissance de l'église San Francisco de Quito, quelques mois avant le tremblement de terre de 1868 qui allait abattre ses tours.

San Francisco (fig. 14⁶), qui est la plus aboutie d'un point de vue architectural. Cette façade, tout d'abord, répond directement à l'idéal humaniste défini par Alberti dans son *De re aedificatoria* déjà cité et par l'architecte italien Sebastiano Serlio (1475-1554) dans son *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*⁷.

Alberti, qui fut un théoricien et un lecteur assidu de Vitruve, emprunte à l'Antiquité non seulement une série de motifs, tels que les cannelures ou les feuilles d'acanthé, mais également l'élévation de la façade. Celle-ci est d'une extrême rigueur, avec un arc en plein cintre supporté par des pilastres cannelés, de part et d'autre duquel se trouvent

6. Ensemble construit entre 1537 et 1680, selon les historiographes, l'église ayant peut-être été achevée entre 1580 et 1581 et la façade vers 1628-1629. À ce sujet, voir BAILEY, G. A., *Art of Colonial Latin America*, 2005, p. 276 ; et GUTIÉRREZ, R. (dir.), *Quito, El gran convento...*, 2003. Lire aussi WEBSTER, S. V., « La desconocida historia de la construcción... », 2012, p. 37-66.
7. SERLIO, S., *Tutte l'opere d'architettura...*, Livre IV, 1619, p. 175.

quatre pilastres sur piédestal surmontés de chapiteaux corinthiens supportant à leur tour une corniche sommée d'un fronton triangulaire, réécriture du motif de l'arc triomphal antique. Ce sont là des caractéristiques qui se trouveront confirmées par l'œuvre théorique de Serlio et visibles à Quito, mais dans l'entrelacs d'un transfert culturel provenant d'Espagne « [parce que], aujourd'hui, nous avons la certitude qu'il existait des maîtres architectes à Quito qui simultanément maniaient les raffinements maniéristes du traité de Serlio et savaient faire des entrelacs morisques en bois⁸ ». En outre, les longs murs enduits de chaux, comme dans le sud de l'Espagne, font ressortir la pierre utilisée pour l'encadrement des portes, des fenêtres, le bas de la façade, l'atrium, l'escalier et le mur de contention, de sorte à créer « une belle teinte grise qui contraste avec la blanche, comme la *pietra serena* de Florence, soulignant bien les articulations architecturales⁹ ».

L'espace et la nature étant une condition pour réfléchir aux droits de l'individu, les religieux vont projeter sur l'espace urbain la même logique que sur l'apprentissage de l'alphabet et des textes sacrés chrétiens. Ils doivent assigner une signification pour pouvoir ordonner l'environnement physique et mental. Mais ce point est d'autant plus prégnant qu'il existe une différence majeure entre le texte et l'objet architectural : le premier sert de tremplin pour aller au-delà des signes dans la formation d'un sens purement personnel, relevant de la subjectivité ou simplement de l'appropriation du message. Et ce, quand bien même celui-ci laisserait une part restreinte à la liberté d'interprétation. En effet, la force de la transmission de la tradition écrite est la consolidation d'un sens précis qui, à force d'être martelé, fait l'objet d'une sorte de preuve de vérité. En revanche, « l'œuvre architecturale n'a pas d'existence en dehors du bâtiment qui l'incarne, tout comme le drapeau ou le tableau¹⁰ ». D'où le fait que « l'intimité et le rapport de dépendance ontologique entre l'œuvre d'art et son porteur paraissent ici si étroits que cette réalité matérielle prend le dessus

8. GUTIÉRREZ, R., *Arquitectura y urbanismo...*, 1984, p. 52 (notre trad.).

9. BAYÓN, D., « La arquitectura sudamericana en los siglos XVI y XVII », 1989, p. 39. C'est l'auteur qui souligne (notre trad.).

10. INGARDEN, R., *L'Œuvre architecturale, 1945*, 2013 (1962), p. 13.

et devient seule visible, comme si la totalité du sens de l'œuvre était concentrée ou incarnée dans ce support¹¹ ».

On comprend alors que, en édifiant des bâtiments d'envergure pour aménager l'espace, ces derniers deviennent une présence qui se donne aux croyants et aux passants avec une complétude telle que le sens fermé de l'œuvre architecturale finit par affecter l'espace extérieur – comme le parvis – et fonctionne à l'image de la langue nouvelle, qui remplace des noms de lieux sacrés, de fleuves ou de caractéristiques géographiques propres à la langue vernaculaire. La perspective que crée alors l'église ou la cathédrale au sein de la place centrale est une entrée symbolique dans la connaissance que sont la civilisation et l'unité des hommes entre eux et avec Dieu.

Ceci explique le poids des livres d'endoctrinement religieux qui circulent dans le Nouveau Monde car, dès le frontispice de l'ouvrage, les images invitent le lecteur à pénétrer un espace symbolique. Dans le cas de l'architecture, l'escalier à l'entrée des bâtiments recrée ce rapport d'intimité obligeant le croyant à lever les yeux vers Dieu et à intégrer un espace d'intersubjectivité que représente le cercle. Par exemple, Bramante avait prévu pour la cour du Belvédère au Vatican un important ensemble circulaire qui liait le point central à des galeries et à des arcs adjacents (fig. 15). Mais, dans le Nouveau Monde, les objectifs des traités d'architecture reformulent la place de l'individu au sein de l'espace en y apportant une nouvelle scène théâtrale, dominée par la perspective. En effet, très rapidement, la simplicité apparente des bâtiments d'inspiration antique laisse place aux codes de l'architecture baroque, qui accorde aux façades un soin particulier, avec des coupes ou des tours qui viennent

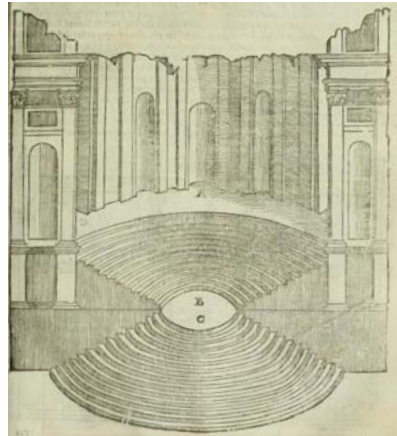


Fig. 15 – Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura...*, Livre III, 1619, p. 120.

11. *Ibid.*

renforcer la décoration de la façade, et ce, pour créer à l'extérieur une hiérarchisation visuelle, présente également à l'intérieur du lieu sacré, à l'aide des effets de lumière, de la couleur des tableaux, des retables, des cycles de scènes extraites de la Bible, ou encore des décorations en plâtre finement travaillé.

Mais, dans le cas de l'église San Francisco, les références à Serlio pour le style renaissant de la façade, à Bramante pour l'atrium et à Jacopo (ou Giacomo) Barozzi da Vignola (Vignola, 1507-Rome, 1573) pour la porte de la loge – réplique du portail de la Villa Farnèse à Caprarola (Italie) – montrent le lien indéfectible du Nouveau Monde avec l'Europe. En effet, le traité *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Rome, s.n., 1562) de Vignola fut traduit en espagnol en 1593 par Patricio Cascese¹², un Italien installé en Espagne en 1567, et a dû circuler dans les cercles franciscains. De la même manière, le vice-roi Antonio de Mendoza (1493-1552) utilisa son exemplaire du *De re aedificatoria* d'Alberti pour le tracé en échiquier de Mexico¹³.

Pourtant, à Quito, le choix de la vision de Vignola qui, en Italie, marque le passage de la Renaissance au baroque par le maniérisme, illustre parfaitement le Nouveau Monde comme le lieu des confrontations et transferts culturels issus de toute l'Europe : l'horizontalité du bâtiment fait penser aux grandes bâtisses andalouses peintes à la chaux, tandis que son imposante sévérité reflète peut-être une vision nordique de la Renaissance italienne, apportée par les pères franciscains Pedro Gosseal et Jodoco Ricke, d'origine flamande, qui sont les fondateurs, avec un seul frère espagnol, de ce couvent. Quoiqu'il en soit, le bâtiment nous paraît très significatif de la sacralisation d'un espace interne, que renferment l'église principale et le couvent, et d'un espace externe amplement ouvert, qui valorise encore la présence du paysage dans la pensée indigène. La « façade retable » du temple qui finira par s'imposer, tournée donc vers l'extérieur, doit souligner que, dans la pensée mythique indienne, les dieux logent *dans* les éléments de la nature.

12. Madrid, édition de Patritio Caxesi, dit Cascese.

13. PAZ, O., « El águila, el jaguar y la Virgen... », 1993 (1987), p. 52.

Cette confrontation se retrouve dans la décoration baroque « avant l'heure » de l'intérieur de l'église, où dominent un plafond à caissons mudéjar, un luxe de décorations faites à la feuille d'or et de fonds d'un rouge sombre qui permettent à Damián Bayón d'écrire : « *Estamos, sí, en las Indias –de América–, pero tenemos la impresión de encontrarnos en las verdaderas Indias asiáticas, hasta tal punto la decoración se nos impone como recargada, explosiva y al mismo tiempo inmóvil*¹⁴ ». C'est peut-être en ce sens que l'architecture de San Francisco, dont l'influence sera patente dans le sud du continent, est maniériste. En effet, « le trait le plus frappant de l'anticlassicisme maniériste tient à l'abandon de la fiction de l'œuvre d'art comme tout inaltérable, indivisible et organique tenant d'une seule pièce¹⁵ », et c'est justement l'esthétique de la disjonction maniériste qui pouvait représenter la contorsion d'une âme colonisée.

C'est Damián Bayón qui a certainement le mieux saisi l'esprit de cette rencontre de savoirs et de visions du monde, en qualifiant l'atrium de San Francisco d'« *atrio-balcón* », parce que, en soulignant l'horizontalité massive de l'ensemble de la façade, il joue en quelque sorte le rôle de « “balcon urbain” surplombant le vide de la place qui devient à son tour comme un second atrium à grande échelle¹⁶ ». Le but de ce lien symbolique entre l'intérieur et l'extérieur est de préparer la conscience du croyant à la mise en scène des mystères de la chrétienté, qui seront abordés au cours de la messe ou pendant les classes de catéchisme, dans les cours des couvents ou des églises. Cela signifie que les espaces intérieur et extérieur préparent l'esprit du fidèle à s'unir à l'espace sacré du cercle, dont la symbolique est claire : dans l'unicité des relations par rapport au centre, le cercle efface les contradictions de la vie quotidienne ou celles d'entre les hommes¹⁷.

Le point central, qui est radicalement métaphysique, transcende alors la relativité des relations humaines, tout en faisant que la divinité garde ses distances. Toutefois, il arrive que les liens entre l'espace sacré

14. BAYÓN, D., *Sociedad y arquitectura colonial...*, 1974, p. 45.

15. HAUSER, A., *Mannerism...*, 1965, p. 24, cité dans MAURIÈS, P., *Maniéristes*, 1995, p. 32.

16. BAYÓN, D., *Sociedad y arquitectura colonial...*, 1974, p. 39 (notre trad.).

17. Voir la place de San Francisco de Quito et la vue plongeante sur l'atrium de l'église San Francisco de Quito, dans SALCEDO SALCEDO, J., « El urbanismo en el Nuevo Reino de Granada... », 1997, p. 53 et 212.

de l'intérieur et l'espace profane de l'extérieur soient réunis de manière directe, mais pas moins théâtrale, comme par exemple dans la chapelle ouverte du temple de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, au Pérou : la chapelle ouverte qui se tient en hauteur, sous forme de balcon sur la façade renaissante des origines, constitue un lien menant au-dessus de l'espace profane, qui avive le désir de l'infiniment grand que recèle la décoration baroque de l'intérieur (fig. 11, p. 124)¹⁸.

La chapelle ouverte d'Andahuaylillas et le prolongement de la nef nous ont marqué, non seulement en raison de la beauté et de la qualité des retables, mais aussi des décorations, qui montrent l'aboutissement d'un apprentissage technique exigeant. Mais, d'un point de vue cognitif, ils montrent également que la façade du temple fonctionne comme une gravure de rhétorique chrétienne, instaurant entre le croyant et le prêtre un rapport de domination qui répond à la politique de Francisco de Toledo, vice-roi du Pérou. Ce dernier visait, en effet, à quadriller le territoire, en créant des *reducciones*, ou plus tard des *pueblos de indios*, pour concentrer la population, éviter son éparpillement et, de la sorte, la contrôler religieusement, politiquement et économiquement. Le temple est, par conséquent, un maillon du contrôle des autorités sur le chemin se situant entre Cuzco et Puno. Le choix géographique de la fondation du *pueblo* vers 1572 n'est donc pas anodin, car Andahuaylillas, qui est l'hispanisation du terme quechua *Anta-huaylla*, signifie « sur la plaine » (*anta* = *sur* et *huaylla* = *plaine*), lieu qui, jadis, fut occupé par des populations pré-incas et incas, ce qui explique que certains éléments de l'escalier proviennent de restes archéologiques incas.

Dans cette perspective, la chapelle ouverte qui domine l'atrium permet, comme le montre par exemple l'une des vingt-huit gravures de la *Rhetorica christiana* de Valadés, de créer un cercle qui intègre les spectateurs ou les élèves dans un cadre rigide qui a les apparences de la communion et de l'échange (fig. 16). D'où l'utilisation de couleurs

18. La construction de la chapelle a commencé vers 1570 et l'allongement de la nef date du début du XVII^e siècle. Voir les détails de la chapelle ouverte, décorée de peintures murales, et de la nef, en particulier ses plafonds à caissons, retable principal et retables latéraux, dans CASTILLO CENTENO, M., KUON ARCE, E. et AGUIRRE ZAMALOA, C., *San Pedro Apóstol de Andahuaylillas...*, 2012, p. 23, 24 et 27.



Fig. 16 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Père franciscain enseignant la foi aux Chichimèques », 1579, p. 225.

vives, comme sur les monuments ou les objets incas (dont les tissus), pour la décoration du « balcon-chapelle » : à gauche de la porte centrale le martyr de saint Pierre et à droite celui de saint Paul, scènes entourées de décors floraux qui établissent une synthèse entre les anciennes divinités de la nature et l'histoire du christianisme.

Ainsi, à l'imitation d'un frontispice, la messe célébrée depuis un espace élevé structure la pensée, afin de préparer l'esprit du croyant à franchir inconsciemment le pas vers la promesse d'un Au-delà :

Tanto la página como un frontispicio, como la ilusoria estructura arquitectónica que enmarca, son llamados portada, y ambos sugieren la entrada a algo desde algún lugar. Pero solo un sentido del término portada tiene el propósito de ser un pasaje físico, una entrada, arco o puerta a través de la cual un cuerpo pasa materialmente hacia otro espacio¹⁹.

19. RAPPAPORT, J. et CUMMINS, T., *Mas allá de la ciudad letrada...*, 2016 (2011), p. 294.

La chapelle ouverte fonctionne paradoxalement comme une première frontière psychologique ; ensuite la nef unique, une fois terminée, devenait un second espace de discrimination et de contrôle. En effet, à la fin de la messe, les non baptisés devaient rester au fond de l'église, tandis que les autres pouvaient participer au mystère de la transsubstantiation, c'est-à-dire le changement de toute la substance du pain et du vin en toute la substance du corps et du sang du Christ. En réalité, la chapelle ouverte fonctionne au début de sa construction et de son utilisation comme le pupitre ou la scène d'un théâtre, vers lequel l'indigène regarde pour écouter la messe et devenir, ensuite, un bon chrétien, digne de traverser la porte et de continuer à écrire les signes de la foi sur la page blanche de sa nouvelle existence.

Cette structuration explique la construction d'escaliers à la manière européenne, pour ritualiser la progression de l'évangélisation de la personne et son chemin de croix vers l'élévation spirituelle : « *Se entra a la iglesia San Francisco en Quito a través de un conjunto de escalones convexos, seguidos por uno similar de cóncavos, llamado teatro*²⁰ ». La mise en scène de l'apprentissage du corps dans l'espace occidental est donc une arme puissante, qui porte l'individu à délimiter des frontières et des contours, face à l'exigence d'abstraction que demande la construction d'une nouvelle identité au sein d'une culture en péril.

L'éducation, l'alphabétisation, l'architecture et la fréquentation d'œuvres d'art d'origine et d'inspiration européennes vont provoquer chez des membres de l'élite indienne ou métisse une réponse par l'écriture. Mais la tentative de sauvegarde de la pensée originelle se solde par un cuisant échec :

Chimalpahin o Tezozómoc escribieron en náhuatl, en México colonial; Ixtlilxóchitl también escribió en México colonial, pero en castellano; Garcilaso de la Vega escribió en castellano y en Andalucía, después de salir de Perú cuando aún era un adolescente; Guamán Poma de Ayala escribió en un español imperfecto y usó dibujos más que escritura alfabética para dirigirse a Felipe III desde el virreinato del Perú. Las variaciones entre la lengua usada para escribir y el lugar de la escritura

20. *Ibid.*, p. 301.

esbozaron la escena de escritura, es decir, una dimensión de la semiosis colonial, para los pocos sabios y tlacuilos que podían usar la pluma y la tinta y cuyas piezas escritas fueron eventualmente impresas. En realidad, de todos los nombres que acabo de mencionar solo la obra de Garcilaso de la Vega fue impresa. El resto de obras tuvo una circulación limitada en forma manuscrita y se imprimió entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX²¹.

Car, si nous regardons de près la dernière gravure de Valadés, nous constatons que le missionnaire franciscain pointe l'index de sa main droite vers le ciel, comme le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci (1513-1516, Paris, musée du Louvre). Ce geste, « qui traduit la volonté d'une puissance supérieure, peut être défini comme un "geste attribut". Cette posture le caractérise, que celui qui est désigné – le Christ – figure ou non dans l'œuvre. Dans ce dernier cas, le geste attire l'attention sur le Mystère²² ». Or, si le Mystère persiste, rien n'empêche de croire. Pour cette raison, comme dans l'œuvre de Daniele Crespi²³, l'index aide à déchiffrer et conserve un lien étroit avec l'écrit, c'est-à-dire avec les Saintes Écritures.

Mais, pour pouvoir les comprendre, il faut écouter le maître et, aussi, apprendre la langue de l'Autre : le cercle qu'il forme avec ses jeunes interlocuteurs les enferme, eux et son enseignement, dans deux interrogations majeures de la pensée occidentale : l'origine de la vie, qui est un problème ontologique, et le « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », qui est une aporie. D'où la seconde série de symboles : l'index pointé vers le haut est un avertissement et la main gauche du missionnaire, posée sur l'épaule de son interlocuteur de gauche, est un geste qui hésite entre la protection, l'attente et la mise en garde.

Et la foule assise s'agite, s'interroge et se questionne, parce que l'endoctrinement vient à peine de commencer. L'indigène sera amené à s'interroger sur sa place réelle dans le monde. Car, pour dissiper ses

21. MIGNOLO, W. D., *El lado más oscuro del Renacimiento...*, 2016 (1995), p. 244. C'est l'auteur qui souligne.

22. PASQUINELLI, B., *Le Geste et l'expression*, 2006 (2005), p. 18.

23. Voir CRESPI, Daniele, *Saint Pierre et saint Paul*, XVII^e siècle, Pinacothèque de Brera, Milan (<https://www.gettyimages.ca/detail/450080427>).

doutes, il doit continuer d'explorer l'imaginaire chrétien, en sondant la notion d'unité avec Dieu que suppose la pensée chrétienne de l'Union, selon le modèle trinitaire : être le Père, ce n'est pas être le Fils, ni « avoir » le Fils, mais l'engendrer. Ainsi est édicté que ce que chaque personne possède, elle ne le possède qu'en le donnant, car

la dualité entre ce qui est naturel et ce qui est personnel n'existe pas en Dieu. En Lui, chaque personne est caractérisée par la relation qui lui est propre. Et, si cette relation se définit par rapport aux autres personnes qui sont les termes de celle-ci, la relation elle-même n'est pas autre chose que cela même qu'est Dieu²⁴.

C'est en ce sens que la chapelle ouverte d'Andahuaylillas annonce le déplacement de l'enseignement de la croyance depuis l'espace extérieur vers l'intérieur de l'église, mais signifie parallèlement le transfert de la foi depuis la vie publique de l'individu vers son espace psychologique intérieur, établissant alors la différence fondamentale entre *croire que* et *croire en* quelque chose : la chapelle ouverte annonce, en effet, la place que prendra plus tard la chaire dans les églises chrétiennes européennes et, par transfert, dans celles de l'Amérique espagnole : à une quarantaine de kilomètres d'Andahuaylillas, l'église San Blas de Cuzco présente l'une des chaires les plus étonnantes du vice-royaume du Pérou (fig. III, p. 124).

Vers 1686, Don Manuel de Mollinedo y Angulo, évêque envoyé depuis l'Espagne pour continuer d'évangéliser les Indiens, « signa des centaines de contrats pour l'exécution de tableaux à thématique religieuse et pour la construction d'autels et de temples le temps que dura son séjour pendant la période coloniale à Cuzco²⁵ ». Une lettre du 8 juin 1686 confirme l'existence dans l'église de « retables en cèdre très bien sculptés [...] et d'une] chaire elle aussi en cèdre²⁶ ».

Cette référence montre l'importance dans les églises post-tridentines de la chaire pour les lectures et les sermons, car il s'agit, en réalité, d'une tribune fixe qui permet à l'orateur de surplomber son auditoire, comme sur la façade de l'église d'Andahuaylillas, et d'articuler la

24. BRAGUE, R., *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres*, 2009 (2008), p. 108.

25. *Ibid.*, p. 19 (notre trad.).

26. *Ibid.* (notre trad.).

connaissance par la parole et l'éloquence, ainsi que grâce à l'exubérance de sa décoration sculptée et à la richesse de son iconographie spectaculaire, « symbole du rôle assigné au texte sacré et à la parole du prédicateur²⁷ ». N'appelle-t-on pas, en effet, les chaires des églises flamandes des « chaires de vérité » ?

Il s'agit bien, ici, de communiquer la vérité de l'Église catholique, apostolique et romaine, étant donné que sur la base, décorée à profusion de feuilles d'acanthe, se détachent les célèbres huit *Heresiarcas*, qui supportent, tordus de douleur et de souffrance, l'ensemble de la chaire. Écrasées qu'elles sont par la Vérité dominante, ces figures ont été identifiées comme :

Martín Lutero, (Martin Luther) creador del luteranismo y jefe de la reforma religiosa de Alemania; Juan Calvino, (John Calvin) fundador del calvinismo en Francia y Suiza; Ulrico o Juan Zwinglio, (Ulrich Zwingli) amigo y seguidor de Calvino; Enrique VIII, (Henry VIII) rey de Inglaterra negó la autoridad del papa y creó el Anglicanismo; Focio, (Phocion) junto a Arrio dio lugar al gran cisma de oriente, fue además patriarca de Constantinopla, Arrio (hereje), Catalina de Bora (esposa de Lutero)²⁸.

Cette chaire montre que, telle une science, l'enseignement de la foi est parvenu, pendant la période baroque, à transmettre une signification univoque. Mais nous savons qu'un mythe ne peut être appréhendé qu'en fonction d'un mode de pensée préexistant. C'est pourquoi, comme nous le verrons à présent, les premières représentations religieuses du Christ avaient tenté de surmonter le caractère dogmatique de la foi, car les mythes et dieux préhispaniques ne mobilisent pas de croyance faisant appel à des dogmes stricts. Le champ de connaissance de la personne, à la fois comme objet d'une acculturation et comme prémices d'une réflexion du corps comme forme du sujet individuel et social, apparaît dans la manière de représenter le Fils de Dieu. Et ce, non pas comme une vérité absolue qui s'énonce, mais comme l'image d'un asservissement collectif qui met au crédit de la figure du Christ

27. LE GENDRE, A., *Comment regarder... une église ?...*, 2014, p. 275.

28. GIBAJA GONZALES, M., *El pulpito de San Blas...*, 2011, p. 28.

l'unité du genre humain et prépare l'avènement de l'universalisme comme seul et unique salut.

Corps, sujet et eucharistie chez les hommes de maïs

*Sembrado para comer es sagrado sustento
del hombre que fue hecho de maíz.
Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz.
Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz²⁹*

Le corps imaginal, le corps des images artistiques, affronte toujours le corps physique. Le rêve, l'imagination, l'angoisse et la lucidité qui découlent de cette confrontation entre les deux postulations de la nature humaine confirment le dualisme dramatique qui oppose l'esprit et la chair, l'aspiration à la pureté et la cruelle évidence de la finitude. Le corps et ses représentations dans l'art sont, pour l'homme, le seul moyen d'adhérer au mouvement de dévoilement et de voilement de la nature elle-même, car ce qui blesse et déchire le corps devient alors source de connaissance. Le corps joue, par conséquent, un rôle prépondérant dans nos vies, parce qu'il se temporalise et se spatialise.

Dans cette perspective, autrui ne se donne pas d'abord comme corps, ce qui est le résultat d'une abstraction, mais bien en chair et en os, comme subjectivité charnelle. Cette notion contradictoire, qui allie à la fois la chair et l'esprit³⁰, oblige l'artiste de cette époque à conférer à son ego le caractère existentiel de la chair : à l'intérieur de son être, il en constitue un autre, qui lui est étranger, mais qui lui permet de s'extraire de l'enveloppe corporelle dans laquelle le regard d'autrui le maintenait.

C'est pourquoi l'une des premières œuvres syncrétiques que l'art mexicain a pu produire, à savoir *La Messe de saint Grégoire* (fig. VII, p. 127), un tableau en mosaïque de plumes de 1539, répond à l'orientation sotériologique de la pensée chrétienne, qui exige un art figural en intégrant des éléments du naturalisme : les artistes aztèques qui étaient spécialistes du travail de la plume, les *amantecas*, ont en effet

29. ASTURIAS, M. Á., *Hombres de maíz*, 2018 (1949), p. 19.

30. FRANCK, D., *Chair et corps...*, 1981, p. 103 sq.



Fig. 17 – Israhel VAN MECKENEM, *La Messe de saint Grégoire*, gravure, v. 1490/1500, 46,5 x 29,4 cm, Washington, National Gallery of Art

copié une gravure d'Israhel van Meckenem (Allemagne, 1445-1503) dans les ateliers reconnus du *Colegio* franciscain San José de Belén de los Naturales, fondé à Mexico en 1527 par Pierre de Gand (fig. 17).

Le travail délicat du collage des plumes, coupées et collées centimètre par centimètre, répondait à un travail d'assemblage des nuances et des couleurs que les frères ont apprécié, car les plumes découpées ne se remarquent point à l'œil nu et constituent une mosaïque qui joue avec la lumière, ce qui respecte la vision naturelle du monde des Aztèques, lesquels voient les dieux se projeter sur toute chose. Pourtant, soulignons-le immédiatement, les franciscains ont accepté de poursuivre ce travail dans les ateliers de leur école parce que, tenu en haute estime par les seigneurs et hauts dirigeants indiens, ces derniers n'hésitaient pas à faire acquérir ce savoir-faire à leurs fils et filles³¹.

En outre, utilisée en priorité avant la colonisation pour exécuter les vêtements des empereurs et particulièrement le manteau de couleur bleue que, sous peine de mort, seul le monarque pouvait porter, cette technique présentait de spectaculaires effets de profondeur, de relief et de lumière, qui gardaient un lien direct avec la nature, puisque les plumes provenaient d'oiseaux très rares, comme le cotinga ou l'ara, deux espèces issues de forêts situées dans des contrées lointaines, comme Veracruz, le Chiapas, ou encore Campeche. En même temps, ce manteau conservait aussi un lien avec le ciel, d'où le symbole préservé de pouvoir et de sacré que ce type d'objet cérémoniel détenait, lorsque les chefs de l'armée s'en paraient, en particulier lors de parades ou de départs à la guerre (fig. 1, p. 123³²).

Cette technique, qui a perduré au cours des siècles, a permis la fabrication d'objets de valeur, comme le groupe de sept mitres de la cathédrale de Tolède ou la série d'œuvres religieuses qui se trouve aujourd'hui au Museo de América de Madrid. Le thème du mystère de la transsubstantiation dans l'œuvre réalisée à Mexico en 1539 interprète le miracle advenu lors d'une messe célébrée par saint Grégoire (vi^e siècle, Rome-604, Rome) et s'adapte à la conception mésoaméricaine des métamorphoses subies par les objets et la matière :

31. MONGNE, P., « Le triptyque de La Crucifixion », 2004, p. 45.

32. Voir aussi « Alo (ara) », dans Ross, K. (dir.), *Le Codex Mendoza...*, 1984 (1978), p. 101 ; et « Quetzaltototl (quetzal) ou couroucou », dans MONGNE, P., « Le triptyque de La Crucifixion », 2004, p. 53.

un dimanche de 595, pendant que le pape saint Grégoire le Grand célèbre la messe dans l'ancienne église consacrée à saint Pierre, la femme qui a préparé le pain pour la consécration sourit de manière ostensible au moment de la communion.

Le pape lui demande d'expliquer ce sacrilège et elle répond qu'il ne peut s'agir dans le présent cas de la chair du Christ, car c'est elle-même qui avait fabriqué ce pain. Saint Grégoire se met alors en prière pour la conversion de cette femme, implore Dieu de l'éclairer, et le fragment de pain se change en un doigt de chair. La femme est convaincue, la chair reprend l'apparence du pain et la communion peut avoir lieu³³. Le fait que les frères franciscains acceptent de reprendre une légende qui aborde la méfiance d'une croyante à l'égard de l'eucharistie peut avoir deux explications : d'abord, n'oublions jamais que la clef de l'acceptation du sacrifice humain chez les Aztèques réside dans l'assimilation de soi à l'autre, et du sacrifice de soi, qui est primordial par rapport au sacrifice de l'autre, mais à une condition, qui est l'identification avec la victime :

El primero [sacrificio de "sí"] tiene sus límites: no puede ser total, sino sólo en caso de suicidio, caso extremo y por fuerza excepcional. Sin embargo, el don total de sí puede ser realizado gracias al sacrificio de una víctima humana, con la condición expresa de equipararse a ella. El sacrificio humano aparece entonces como un sustituto del sacrificio de sí, en el cual la víctima representa al Ego³⁴.

La représentation du Christ sacrifié peut donc participer du rite de la renaissance des morts puisque, dans les fêtes de *Tlacaxipeualiztli* (littéralement : « écorchement des hommes »), on considère le sang des victimes comme une pluie fertilisante et le corps du captif comme identique à celui qui l'a attrapé, asservi et conduit au sacrifice. Mais, d'un point de vue symbolique, on les appelle respectivement « père et fils », ce qui pouvait avoir un écho avec le christianisme. En outre, après son immolation, la victime devenait identique à un soldat

33. MALGOUYRES, P., « *Probatio pennae. Un credo en amantecáyotl* », 2011, p. 7.

34. BAUDEZ, C.-F., « Sacrificio de "sí", sacrificio del "otro" », 2010, p. 431.

aztèque tombé sur le champ de bataille, et elle était ensuite démembrée, cuisinée et mangée.

Mais celui qui l'avait capturé ne pouvait pas le consommer car les deux étaient désormais faits de la même chair. Sa famille, en revanche, pouvait manger cette chair, afin d'accroître l'assimilation de l'autre. Cette assimilation trouvait sa preuve extrême dans le sacrifice pour la célébration de Xipe Totec, dieu du renouveau et de la nature. Le prêtre y arrachait la peau de la victime et s'en recouvrait. Mais, pour les mêmes raisons, celui qui l'avait capturé ne pouvait pas le faire, car ils avaient la même peau ; en revanche, il pouvait se joindre à sa famille pendant vingt jours, comme s'il était un parent de cette personne capturée.

On constate donc que la chair n'est pas le corps qui lui est extérieur, et tant le sacrifice humain que l'anthropophagie des Aztèques pouvaient interpeller les frères franciscains, qui en utilisaient parfois les préceptes pour inculquer l'identification de la chair de l'homme avec celle du Christ et promouvoir ainsi l'unité du Verbe. Ils ne pouvaient – surtout en 1539, vingt ans à peine après l'arrivée de Cortés – faire oublier l'horreur des sacrifices humains. Mais leur compréhension de l'humanité chez les Aztèques les encourage alors à les défendre, et *La Messe de saint Grégoire* est le symbole de la lutte qui oppose les frères mineurs aux conquistadors, qui continuent d'exploiter les Indiens. Cette lutte conduit le pape Paul III (1468-1549) à publier en 1537 sa bulle *Sublimis Deus*, qui réaffirme l'interdiction de l'esclavage des Indiens.

C'est pourquoi on interprète cette œuvre comme un remerciement destiné au pape Paul III et la mosaïque de plumes comme la manifestation, de l'autre côté de l'Atlantique, du génie artistique et de la rationalité des Indiens du Mexique. C'est pourquoi, tout autour de l'image, on peut lire la dédicace suivante : « [Mosaïque] fabriquée à Mexico, la grande ville des Indes, Paul III étant Souverain-Pontife et le Seigneur Didace [Diego de Alvarado Huanitzin] étant gouverneur, l'An du Seigneur 1539, par les soins du frère Pierre de Gand, Minorite [Franciscain]³⁵ ».

35. « *Paulo III pontifici maxime/in magna indiarum vrbe Mexico/ co[m]posita d[omi]no didaco gubernatori cura fr[at]ris petri a gante minoritae AD 1539* » (notre trad.).

Mais les Indiens, dont le corps social se décompose progressivement, réussissent à intégrer dans l'œuvre des aspects de leur propre culture. En effet, autour de la figure du Christ, on trouve, à l'image des signes pictographiques d'un catéchisme, les symboles de la passion, tandis que, sur la partie inférieure, on débuse des symboles de leurs propres croyances.

Au centre (fig. VII, p. 127), sur la partie dorsale de la chasuble du souverain pontife, l'artiste ou les artistes ont représenté une croix dont l'intérieur se compose de treize disques associés au *chalchihuitl*, c'est-à-dire à la pierre de jade, dotée d'une formidable puissance, car elle symbolisait la pureté, la fertilité, la richesse, ainsi que des liquides précieux comme le sang et l'eau. Le glyphe *tezcatl* de la pierre d'obsidienne est aussi à prendre en considération, car cette pierre était la métaphore de la perfection et de la divination, tandis que la couleur bleue utilisée pour la chasuble, mais aussi pour le fond de la scène, doit être associée au glyphe *xihuitl*, qui signifie la turquoise, symbole confondu avec le jade et signifiant le pouvoir ou la royauté.

Sur la nappe ainsi que sur la partie dorsale des vêtements liturgiques des officiants, on peut identifier des *pintaderas*, à savoir des figures géométriques représentant des fleurs, des animaux ou des végétaux et ayant une valeur chamanique ou magique en lien avec les notions de parole (volutes), de préciosité (fleurs, plumes), de richesse et de fertilité (fruits).

Enfin, sur les trois chasubles, on trouve un motif identique³⁶, à savoir une boule tripartite, entourée de volutes et d'un motif trilobé qui pourrait être une représentation de cœur humain ou de hache cérémonielle pour cœur humain, ce qui renforce le symbole du sacrifice aztèque et chrétien³⁷. Puis, sur le Saint-Sépulcre, on voit une représentation d'ananas, qui semble souligner l'existence de fruits exotiques dans ces contrées lointaines, sans oublier que, pour les premiers chrétiens arrivés dans le Nouveau Monde, ce fruit considéré comme piquant faisait penser à un fruit diabolique, en raison même de ses pics ou épines, qui annonçaient le chemin de la passion du Christ et sa couronne d'épines. Mais, très rapidement, l'ananas est

36. Voir hache cérémonielle aztèque et détail de la chasuble, Musée Dobrée, Nantes, *ibid.*, p. 83.

37. MONGNE, P., « La Messe de saint Grégoire... », 2004, p. 80-83.

signalé comme un fruit délicieux, sous le nom de « pigne douce » par Antonio Pigafetta en 1519, lors de l'escale de Magellan dans la baie de Rio, et Fernández de Oviedo (*Sumario*, 1526) d'écrire alors : « Il est plus savoureux que les pêches, un ou deux suffisent à embaumer la maison, je crois que c'est l'un des meilleurs fruits du monde, un des plus beaux à la vue et des plus suaves au goût³⁸ ». Puis le succès de l'ananas se confirme au cours des siècles, et ce jusqu'en Écosse (fig. 18).

Aussi, les Espagnols, n'ayant jamais vu ce fruit auparavant, le nomment *piña*, car, « comme un hybride entre la pigne (fruit du pin) et la plante de l'artichaut, [...] ses propriétés sont toujours comparables à celles des fruits connus³⁹ ». Ce point est à noter, car il montre que la nature est vue comme un paysage physique que les hommes soumettent par le nom, « [parce que] le paysage représente ainsi l'accumulation de plusieurs vestiges culturels superposés qui, ensemble, constituent le paysage visible⁴⁰ ». Cela répond aux cinquante questions que la Couronne envoie en 1577 à ses colonies, marquant de ce fait le début d'un nouveau bagage scientifique et culturel, débouchant sur « *la sistematización de la historia natural [del Nuevo Mundo]*⁴¹ ».

D'autres œuvres « métissées » mériteraient, dans le cadre de notre réflexion, que l'on y accorde un intérêt particulier, comme, par

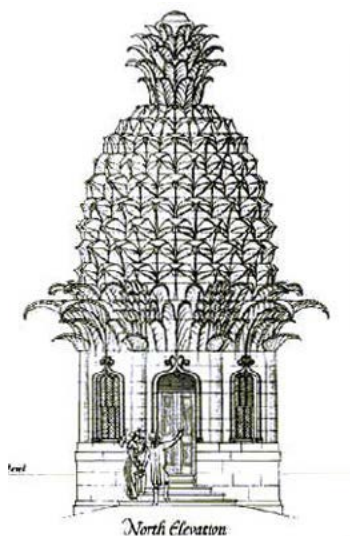


Fig. 18 – Dôme en forme d'ananas de la demeure de Dunmore (Écosse), construite par William Chambers en 1761.

38. Cité dans MENDES FERRÃO, J. E., *Le Voyage des plantes...*, 2015 (1992), p. 48.

39. NIETO, M., « La comprensión europea del mundo... », 2017. L'auteur s'appuie sur le témoignage de Gonzalo Fernández de Oviedo, dans son *Historia General y Natural de las Indias*, vol. 1, Livre VIII, chap. XIV, 1959 (1535), p. 241-242 (notre trad.).

40. ARNOLD, D., *La naturaleza como problema histórico...*, 2000 (1996), p. 126 (notre trad.).

41. ÁLVAREZ PELÁEZ, R., *La conquista de la naturaleza americana*, 1993, p. 170.

exemple, les nombreuses représentations du Christ à base de pâte de canne de maïs⁴², technique utilisée dans tout le continent avant l'arrivée des conquérants pour la cosmologie préhispanique, avec laquelle cette plante entretenait une symbolique forte. En effet, après avoir refaçonné le monde, les dieux aztèques décident de le repeupler et créent une nouvelle race humaine, qu'ils nourrissent avec du maïs, après que Quetzalcoatl l'eut découvert sur le dos d'une fourmi rouge, qui le guide vers le mont Tonacatepetl. Dans une salle où sont entreposées de nombreuses semences, il ramasse quelques graines de maïs, qui seront broyées par les dieux pour les transformer en une bouillie assimilable par les nourrissons humains⁴³.

Dans le cas du Mexique, ces œuvres, qui mélangent des images chrétiennes à des techniques préhispaniques, commencent dans le Michoacán et se répandent jusqu'à la capitale : la dynamique évangélicatrice de Pierre de Gand récupère la technique pour que les Indiens du Colegio fassent des images de crucifixions ou des *ecce homo* facilement commercialisables et exportables, en raison de la légèreté du matériau, mais aussi de l'innovation technique qu'ils représentent.

Leur succès en fit de véritables objets de collection pour les cabinets d'art et de merveilles d'Amérique et d'Espagne, comme dans le couvent de la Concepción de Ágreda à Soria ou l'église San Juan Bautista de Telde dans l'île de Gran Canaria⁴⁴. La sévérité de l'expression et la puissance naturaliste peuvent être mises en relation avec la sculpture andalouse et, en particulier, avec l'école de Grenade⁴⁵. Mais dans les trois exemples que nous mobilisons ici, nous sommes étonnés par le contraste entre la couleur blanche de la peau et les multiples gouttes de sang qui couvrent le corps du Christ, comme si les artistes anonymes

42. Voir Anonyme mexicain, *Cristo de maíz*, XVI^e siècle, pâte de maïs, Museo de Arte Colonial, Morelia, dans BAILEY, G. A., *Art of Colonial Latin America*, 2005, p. 103 ; voir aussi Anonyme mexicain : *Ecce homo*, fin du XVI^e siècle, pâte de maïs et peinture polychrome, 54,5 x 22,5 x 22 cm, Patrimoine national, Monastère des Descalzas Reales, Madrid, dans SORROCHE CUERVA, M. Á. et VILLALOBOS PÉREZ, A., *Historia del arte...*, vol. 3, 2004, p. 25
43. TAUBE, K., *Mythes aztèques et mayas*, 1995 (1993), p. 75.
44. HALCÓN, Fátima, in *Los siglos de oro en los virreinos de América...*, 1999, p. 404-405.
45. CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., « Escultura andaluza y naturalismo en la escultura novohispana », 2010, p. 473-486.

opposaient la blancheur des Espagnols à la souffrance endurée sous leur évangélisation. Il ne faut pas oublier la mystique personnelle qui pouvait accompagner les artistes des ateliers pendant l'exécution de ces œuvres. En effet, ces dernières, comme nous le comprenons à mesure que nous avançons dans notre réflexion, sont des extensions de l'âme indienne, et le sang un ébranlement de l'ego, qui excède la vision dualiste des sensations en vigueur en Europe.

Pourtant, comme dans les représentations des plaies sanglantes des Guaranis, plus tardives⁴⁶, la froideur de l'expression qu'arbore le visage du Christ semble ignorer le diktat de l'exaltation chrétienne de la Passion et rejoint, telle une image en négatif, la profonde tristesse détachée du *Santo Cristo del cacao* (fig. xx, p. 136) de la cathédrale de Mexico. Les Christ de l'école du baroque paraguayen, placés dans des niches, avaient peu l'occasion de montrer leur dos flagellé, comme si la ferveur jésuitique cachait la douleur indigène par les armes de la rigueur évangélisatrice et du travail dans les missions.

Le « Christ du cacao », quant à lui, porte ce nom en raison des graines de cacao que les fidèles déposaient à ses pieds, en guise d'aumône pour les œuvres de la cathédrale, faute d'argent, certes, mais en souvenir du passé, puisque les graines de cacao étaient, jadis, une monnaie d'échange dans l'empire aztèque. L'influence des *Cristos de la Paciencia* andalous est ici patente, car Jésus attend, assis sur une pierre du Golgotha, le moment de sa crucifixion.

Mais, à la différence des Christ andalous, il porte un manteau royal et un sceptre en épi de maïs, comme signe de la déchéance du Fils de Dieu, du Christ Roi et des héritiers de Quetzalcoatl, car la vision aztèque de la vie ne souffrait aucune illusion :

Personne n'existe vraiment
 devant l'Auteur de la Vie,
 tout simplement il nous enlève, il nous dérobe
 Sa gloire, Sa renommée,
 sur la terre, ici !
 Sachez-le une fois pour toutes.
 [...]

46. Voir *Le Bois des missions...*, 2007, p. 105 et 108.

Moi-même, je dis
qu'ici, nous sommes souvent comme
la fleur de l'épi de maïs.
Nous nous étions sur la terre !
Nous ne sommes venus que pour faner,
vous, nos amis !
Puisse la misère être enfin détruite,
puisse votre chagrin cesser, ici⁴⁷ !

Finalement, « le corps va par spasmes, contractions et détentes, plis, dépis, nouages et déliaisons, torsions, soubresauts. [...] Corps qui s'élève, s'abîme, se creuse, s'écaille et se troue, se disperse, se zone, gicle et purule ou saigne⁴⁸ ». Les jésuites qui arrivent en Nouvelle-Espagne en 1572 ne se trompent guère, en réactivant la foi grâce à des comparaisons entre les épines sacrées de la couronne et celles du nopal aztèque, entre les graines rouge vif des figues de barbarie et le sang du saint Sauveur, entre le cœur du crucifié et celui des anciennes victimes de sacrifices⁴⁹. En saisissant de l'intérieur l'âme indienne, les jésuites comprirent que le corps faisait partie intégrante de l'affectivité et de sa transfiguration. L'image de la Vierge viendra compléter le nouveau récit mythologique et participer à la mise en ordre du temps de la pensée.

De la répétition comme règle : la Vierge Marie, entre manifeste idéologique et transfiguration de l'esprit

La répétition de codes et de postures relatifs à la puissance et à la force des soldats, des rois ou des conquérants construit un nombre de propriétés partagées entre une image et son modèle, afin de constituer les éléments d'une ressemblance que l'on peut désormais partager, et pour inculquer une convention. Ce procédé permet, par exemple,

47. LEÓN-PORTILLA, M. (éd. et intr.) et BAUDOT, G. (éd. et trad.), *Poésie nahuatl d'amour et d'amitié*, 1991, p. 67. Voir aussi *Christo de la columna*, 110 x 25 x 39 cm, polychromie originale, XVIII^e siècle, Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Arzobispado de la Santísima Asunción, Paraguay.

48. NANCY, J.-L., *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, 2004, p. 59.

49. ALBERRO, S., « El clero novohispano y la producción de símbolos identitarios... », 2003, p. 566

de faire du portrait de don García Hurtado de Mendoza évoqué précédemment un artefact porteur d'une ressemblance assimilable à des valeurs de bravoure et de détermination. La gravure, qui se développe progressivement en Amérique grâce aux acquisitions de livres – ornés de gravures – par les religieux ou aux apports des membres de l'élite espagnole pour servir de modèle aux images ultérieures, construit une façon nouvelle de voir l'image pour les peuples autochtones, et particulièrement pour les enfants de l'élite indienne ou métisse, qui se forme dans les écoles récemment créées : dans le domaine de l'image, la gravure relève ainsi de l'image « banale », parce que reproductible à l'infini, mais aussi du symbole, qui peut être ambivalent et problématique, et donne à l'image le caractère d'une empreinte.

Ce qui précède explique la facilité avec laquelle les religieux acceptent de transformer certaines de leurs images iconiques, comme celle de la Vierge, en vecteurs hybrides de leur idéologie. Faut-il préciser que, avec le concile de Trente, convoqué en 1542 par le pape Paul III en réponse aux remises en question des protestants formulées par Martin Luther et Jean Calvin, et qui se termine en 1563, la papauté confirme la doctrine du péché originel, la justification – c'est-à-dire la transformation du pécheur en serviteur de Dieu –, l'autorité de la Bible, les sept sacrements, le culte des saints et des reliques, le dogme de la transsubstantiation et, sur le plan disciplinaire, la création de séminaires diocésains pour former les prêtres.

Saint Ignace de Loyola (1491-1556), le fondateur de la Compagnie de Jésus, indique en particulier dans ses *Exercitia spiritualia* (1548, 1^{re} éd. d'Antonio Blado, à Rome), que l'image peut servir à discipliner la sensation et l'imagination. L'Église catholique, dans la session n° 25 du concile de Trente de 1563, affirme elle-même :

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben de ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de

*que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad*⁵⁰.

L'image doit reconquérir les foules rebutées par les excès de l'Église romaine et contrer l'émancipation protestante de la *sola scriptura*, qui invite le croyant à lire la Bible en langue vernaculaire, sans avoir recours à l'interprétation du texte sacré par un intermédiaire comme le prêtre ou le pape. Pour la Contre-Réforme, le contrôle des émotions passe alors par une expression intense des passions, qui ne peut se contenter de l'image mentale de ce que l'on médite, mais nécessite un appui visuel, comme la gravure ou le tableau, que le croyant peut observer longuement pour en extraire le culte d'une vérité puissamment humaine : « *Porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar muy a su costa y trabajo*⁵¹ ».

C'est ainsi que le jésuite Jerónimo Nadal (Majorque, 1507-Rome, 1580) publie en 1593 son recueil de gravures *Evangelicae Historiae Imagines*, qui circule en Espagne, en Europe et dans le Nouveau Monde, car traduit en plusieurs langues⁵². L'ouvrage, illustré par plusieurs graveurs flamands, est composé au total de 153 gravures, portant sur des thèmes religieux centraux. Il montre que l'image autorise la décision politique comme un acte d'autorité (fig. 19). La diffusion de l'image de la Vierge en tant que mère du Christ permet de



Fig. 19 – Jerónimo NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, « L'Annonciation », 1593, n.p.

50. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y barroco...*, 1981, p. 62-63.

51. BORJA, S. F. de, *Meditaciones para todas las dominicas...*, 1912, cité dans *ibid.*

52. NADAL CAÑELLAS, J., *Jerónimo Nadal...*, 2007, p. 230.



Fig. 20 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Image de l'apparition de la Vierge dans les terres d'Arauco », 1646, gravure entre les p. 392-393.



Fig. 21 – Miguel SÁNCHEZ, *Imagen de la Virgen Maria...* (frontispice), 1648, n.p.

contre la méfiance protestante à l'égard de ce dogme et des miracles afférents. Et c'est de la sorte qu'Alonso de Ovalle, au Chili (fig. 20) et Miguel Sánchez, au Mexique (fig. 21), diffusent dans leurs ouvrages les miracles de l'apparition de la Vierge, afin de consolider l'universalité de l'œuvre du Créateur et montrer ainsi, par la figure de la Vierge ou du Christ, que l'art et l'image sont simultanément la mimésis de la condition humaine *et* le mime de la subjectivité chrétienne, et ce, « à un moment où laïcs et ecclésiastiques de l'Amérique hispanique tentaient de démontrer, au moyen de l'apparition de prodigieuses images, l'abondance spirituelle de leurs royaumes⁵³ ».

En Amérique, l'image aide l'intériorisation du divin et permet de développer un rapport de ressemblance pour surmonter le retour de l'idolâtrie. Ainsi, les œuvres religieuses, dont les tableaux européens les

53. ACCATINO, S., « *Retóricas de la artificiosa naturaleza...* », 2018, p. 180-181 (notre trad.).



Fig. 22 – Jan H. WITDOECK, *Elevación de la cruz*, gravure d'après Rubens, 1638, 63,1 x 126,6 cm, Washington, The National Gallery of Art.

plus célèbres circulent outre-mer sous forme de copies ou de gravures – à l'exemple de plusieurs œuvres de Rubens (1577-1640), qui sont recopiées jusqu'au XVIII^e siècle (fig. 22⁵⁴) –, dynamisent une logique continentale de copies d'œuvres, qu'Isabel Cruz Amenábar nomme, dans le cas du Chili et du Pérou, « un trafic sacré⁵⁵ », ce qui renforce l'uniformisation des codes, des normes et des contenus.

En Europe dominait en effet la collaboration de Rubens avec son ami Balthasar Moretus à qui il fournissait des dessins pour illustrer des livres religieux à grand tirage édités par la célèbre maison Plantin-Moretus d'Anvers. Ainsi, entre 1550 et 1630, la maison Plantin-Moretus fait circuler en Europe et en Amérique des livres

54. Voir aussi Pierre Paul Rubens, *L'Érection de la Croix*, 1612-1614, panneau central, 462 x 341 cm, huile sur toile, Anvers, cathédrale Notre-Dame, dans BAUDOUIN, F., *P. P. Rubens*, 1977, p. 73 ; Anonyme, *Erección de la Cruz*, huile sur toile, Cuzco, XVIII^e siècle, 53 x 43,2 cm, coll. Barbosa-Stern, Lima ; Pierre Paul Rubens, *La Descente de Croix*, 1612-1614, panneau central, 420 x 310 cm, huile sur toile, Anvers, cathédrale Notre-Dame, dans *ibid.*, p. 77 ; Anonyme, *El descendimiento*, exécuté à Cuzco en 1732, monastère des Capucines, Santiago du Chili ; Anonyme, *Retablo de la Pasión*, huile sur toile, 190 x 128 cm, XVIII^e siècle, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, État de Mexico ; et manuscrit faisant partie des *Beatus*, *La Femme de l'Apocalypse*, 940-945, Espagne, MS M.644 fol. 152v (détail), New York, The Pierpont Morgan Library, dans MENTRÉ, M., *La Peinture mozarabe...*, 1995 (1994), p. 101.
55. CRUZ DE AMENÁBAR, I., *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, 1984, p. 392 (notre trad.).

religieux illustrés par le maître flamand ainsi que des milliers de gravures pour les ateliers des Indes occidentales qui constituent des archives calchographiques faisant partie, sur le très long terme, de l'instrument de diffusion du christianisme et de l'endoctrinement :

*Las estampas eran legadas de padres a hijos, circulaban en los talleres, eran copiadas, eran el instrumento más valioso de que disponían los pintores. Significaban el punto de contacto con los fundamentos de su arte. Verdadero cordón umbilical que unía a América con Europa y a través del cual llegaba el plasma que alimentaba las corrientes artísticas del Nuevo Mundo*⁵⁶.

De la sorte, se constitue un répertoire que d'autres peintres périphériques de l'école picturale de Cuzco ou de Potosí vont répéter avec leur schématisme, leur bidimensionnalité, leur distorsion des perspectives, leur stylisation et leur refus du clair-obscur, remplacé par une surcharge de dorure.

Au Mexique, Baltasar de Echave Ibía (v. 1585-1644) respecte lui aussi la convention des XVI^e et XVII^e siècles, en présentant la Vierge écrasant un dragon ou posée fermement sur une demi-lune⁵⁷. À l'origine, la tradition occidentale⁵⁸ représente la Vierge Marie apparaissant sur une lune, au moment de l'Apocalypse (12,1) : « Un grand signe est apparu dans le ciel : une femme, revêtue du soleil, ayant sous ses pieds la lune, et, autour de sa tête, une couronne de douze étoiles ». Elle est donc le symbole de la force de la foi chrétienne, qui lutte contre le dragon du Mal et qu'elle parvient même à écraser, ce qui symbolise également la puissance de la Vierge face au chaos du monde.

Or, pour une élite cultivée, Echave Ibía intègre à la tradition une image de sirène, dont les bras sont levés pour mettre en avant sa poitrine, ce qui relève de la stricte citation des *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (1539-1613), lequel accompagne sa

56. STASTNY MOSBERG, F., *Estudios de arte colonial*, 2013, p. 309.

57. *Inmaculada Concepción*, XVII^e siècle, huile sur toile, Mexico, Museo Nacional de Arte (<http://musal.emuseum.com//objects/338/inmaculada-concepcion>).

58. Voir Baltasar de Echave Ibía, *Virgen de la sirena*, v. 1620, Mexico, Museo Nacional de Arte ; CUADRIELLO, J., « The Theopolitical Visualization of the Virgin of Immaculate Conception... », 2009, p. 129.



Fig. 23 – Sebastián Horozco
DE COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*,
« Emblema 94 », 1610, n.p.

représentation (fig. 23) d'un poème moralisateur et fortement misogyne :

*El vicio de la carne es una dama,
Del medio cuerpo arriba muy hermosa,
Del medio abajo pez de dura escama,
Horrenda, abominable y espantosa:
Con halagos os llama y con su llama
Abrasa y quema aquesta semidiosa,
Por tal tenida entre los carnales,
Princesa de las furias infernales.*

En opérant un transfert culturel depuis l'Europe et l'*Odyssee* d'Homère (chant XII), la Bible et le recueil de Covarrubias, le peintre mexicain semble faire bon marché de l'imaginaire préhispanique, même si la lune, le halo solaire et les douze étoiles associés à la Vierge de l'Apocalypse gardent un lien fort avec la nature et le panthéon préhispanique. Pourtant, ces œuvres montrent que le travail sur le corps et l'esprit donne a pour résultat une méfiance à l'égard de la vision du corps préhispanique : dans les tableaux d'Echave Ibía, la force expressive du bleu sur l'ensemble de la toile renvoie à la symbolique sans équivoque de la voûte céleste que, jusqu'ici, représentait le seul manteau bleu de la Vierge. En outre, la référence à la pureté de la Vierge, inscrite dans le phylactère situé sur la partie supérieure des tableaux, révèle la force de la répétition en peinture, au point de créer des motifs qui jouent comme des comparaisons et instaurent un effet de ressemblance, grâce à l'analogie entre des réalités à première vue dissemblantes, puisque Marie est à la fois vierge et mère du Christ.

Sur le plan théorique, le peintre mexicain met en œuvre visuellement la différence qu'établissait jadis Platon dans sa *République* (X, 596a-598d) entre le lit produit par Dieu, celui créé par le menuisier et celui créé par l'artiste, mettant ainsi en évidence l'enjeu de toute représentation mimétique, puisque celle-ci est liée à la Forme et à ce qui est semblable à elle sans en avoir la réalité. Ainsi, cette différence liée au domaine de ce qui apparaît – ce qui est traduit par le sensible, sur un plan poétique, littéraire ou pictural – fixe l'enjeu que l'Occident entretient avec le visible et l'invisible. Dans ce cas,

l'image relève de la simple esthétique et se déclenche alors le rapport contradictoire que la chrétienté entretient avec l'image comme source de piété et d'idolâtrie.

Et ce, à l'exemple du rapport que la religion entretient avec la matière comme source originelle de la trinité et de l'esprit de Dieu en l'homme, Sa créature, identique *in fine* au rapport que, dans le domaine politique et religieux, l'Église entretient avec le corps. Ce dernier est source de travail et de peuplement par le biais du métissage et de la sexualité féminine, représentée ici par la sirène – en tant que forme de tentation et de péché – et, *a contrario*, l'extrême pureté de la Vierge, dite « immaculée », surtout si nous nous référons au Cantique des cantiques, maintes fois cité : « *Pulchra es amica mea et macula non est in te* » (« Tu es toute belle mon amie et il n'y a en toi point de défaut », Ct 4,7), « Belle comme la lune, pure comme le soleil » (6,10).

Or, cette référence à la pureté de la Vierge occulte la fin des louanges que Salomon adresse à la Sulamite : « Mais terrible comme des troupes sous leurs bannières » (Ct 6,10). Cette forme de mise en garde explique les difficultés rationnelles que l'on peut éprouver face à l'idée de l'« Immaculée Conception », d'où, dans la liturgie chrétienne et dans les deux tableaux analysés ici, la présence de ces références répétées à la douleur physique comme forme de beauté spirituelle (« Comme un lis au milieu des épines », Ct 2,2), au jardin clos (« Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée », Ct 4,12), à « la source fermée, une fontaine scellée », *Ibid.*, au « miroir sans taches » (Livre de la Sagesse 7,26) et aux édifications ou fortifications, qui sont des références à la Jérusalem céleste (« C'est ici la maison de Dieu, c'est ici la porte des cieux », Genèse 28,17).

L'image, dans ce cas, lutte contre l'explication rationnelle du réel, et la présence de Dieu, en dehors de toute considération mystique, nous montre que le rôle essentiel de l'image et de la métaphore coïncide avec un acte de connaissance. Platon lui-même, en utilisant l'image du lit, nous enseigne que le mythe (Dieu) sert à mettre en doute le pouvoir de la pensée régulatrice et claire de la mimésis. Dans l'acte de représentation des modèles européens, il faut saisir que la norme, comme valeur, vise à définir un ensemble de règles propres à orienter la pensée dans la recherche de la vérité. C'est pourquoi, dans le second tableau, les cornes de la lune inversée sont, selon la tradition,

le symbole de la déroute, en l'occurrence, de la sirène et du péché, ce qui nous montre, à nouveau, que les artistes répondent à des commandes et utilisent un bagage culturel qui rive sans cesse l'œuvre au réel, à savoir, à la pédagogie spirituelle par l'image et la Bible. Nous en voulons pour preuve le fait que, pour le frontispice de son *Historia general del Peru*, publiée à Cordoue en 1616, les éditeurs de l'Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539-Cordoue, 1616) avaient choisi eux aussi les symboles de la dévotion mariale (fig. 24), montrant ainsi que la notion d'espace (colonisé) ne peut se penser indépendamment du temps (de la conquête), qui le ramène à la violence et à la répétition des exactions perpétrées, dans l'esprit des personnes des deux rives de l'Atlantique.

Dans les œuvres d'Echave Ibía, les couleurs jouent, certes, un rôle fondamental quant à la transfiguration du regard et du corps-spectateur, en lui communiquant le souffle de l'esprit, propre à la créativité subjective. Mais force est de constater que l'image continue d'apparaître comme le livre illustré de la Bible, de sorte que la peinture coloniale semble respecter la mise en garde d'Eugenio d'Ors :

Le Chaos monte toujours la garde, dans la cave de la demeure du Cosmos. Serviteur et maître, si d'un côté il se laisse coloniser – le travail humain ouvre un chemin dans la forêt, – de l'autre, il se venge, à la moindre négligence, – la végétation sauvage dévore promptement le chemin abandonné⁵⁹.

L'artiste manifeste néanmoins une véritable invention, lorsque se réalise à travers la matérialité elle-même – lignes et couleurs – un besoin de spiritualité originelle, que les Indiens sont en train de perdre et que les métis et les Créoles sont en train de construire et



Fig. 24 – El Inca GARCILASO DE LA VEGA, *Historia general del Peru* (frontispice), 1616, n.p.

59. D'ORS, E., *Du baroque*, 1983 (1935), p. 22-23.

de consolider. La Vierge de Guadalupe mexicaine s'enracine dans la perte des dieux masculins du panthéon mexicain, Quetzalcoatl et Huitzilopochtli, et reflète dans un double mouvement la déroute des chefs aztèques tout comme la force de la foi populaire, qui ne peut se détourner des entrailles de la terre : « La Vierge, refuge de ceux qui sont dans la détresse et mère des orphelins, est un fidèle reflet de notre situation historique⁶⁰ ». En effet, il convient de le souligner, l'image mariale au Mexique est liée à l'image de la Vierge Marie apparue en 1531 à l'Indien converti Juan Diego sur le mont Tepeyac, à savoir sur un sanctuaire consacré à Tonantzin, déesse mère préhispanique. Elle demande à Juan Diego de transmettre un message à l'archevêque Juan de Zumárraga, l'exhortant à construire un temple en son honneur.

Mais l'archevêque doute des paroles de l'Indien. La Vierge fait alors apparaître miraculeusement des fleurs sur le mont et demande à Juan Diego Cuauhtlatoatzin de les transporter sur sa *tilma* (*tilmatli* est le nom nahuatl du manteau) pour les présenter à Zumárraga : à l'instant même où l'Indien ouvre le vêtement, les fleurs tombent et l'image de la Vierge de Guadalupe apparaît sur ledit manteau. L'image, dont on ne connaît point l'auteur, est conservée pour la dévotion des pèlerins⁶¹ dans l'ermitage et sera très rapidement l'objet de la ferveur populaire indienne, comme s'il s'agissait de Dieu Lui-même, ce qui conduira Sahagún à dénoncer en 1576 l'idolâtrie dont cette peinture fait l'objet : « *Parece esta invención satánica para paliar la idolatría debaxo equivocación deste nombre de Tonantzin. Y vienen agora a visitar a esta Tonantzin de muy lexos, tan lexos como de antes*⁶² ».

Le nombre important de copies de cette image produite pour l'exportation vers l'Espagne fait douter certains chercheurs de son

60. MARTÍNEZ, R., « El México colonial », 1989, p. 38 (notre trad.).

61. Sur le lieu de l'apparition est construit un ermitage objet de grande dévotion, qui s'achève par la construction définitive de « la Basílica de la Virgen de Guadalupe » le 1^{er} mai 1709. Devenue « la Antigua Basílica », qui risquait de s'effondrer, elle sera remplacée en 1976 par un bâtiment plus moderne, où l'on sauvegarde la « tilma » – ou « image de Tepeyac » –, qui fit partie, jadis, d'un culte avec processions pour protéger la ville de Mexico des inondations ou des épidémies de peste.

62. SAHAGÚN, F. B. de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. II, 1988 (1558-1577), p. 808, cité dans LEÓN-PORTILLA, M., *Tonantzin Guadalupe...*, 2000, p. 37.

origine proprement mexicaine. En effet, en raison de la correspondance nominale avec Notre-Dame de Guadalupe – qui est vénérée depuis le XIV^e siècle dans le sanctuaire de la ville de Guadalupe, en Estrémadure – et de sa morphologie de la fin de l'époque gothique, « il convient de la relier avec la sculpture de la Vierge du chœur du monastère de Guadalupe, qui possède des caractères semblables, bien qu'elle porte l'enfant entre ses mains. [Et] [i] ne serait pas étonnant, par conséquent, que tant le nom que l'iconographie dérivent d'un modèle d'Estrémadure⁶³ ».

En dehors de la polémique sur l'origine de l'iconographie « guadaloupéenne », qui perdure encore aujourd'hui, l'exemple de la *Virgen de Guadalupe* au Mexique montre la capacité d'une image à rassembler un peuple au cours des siècles, puisqu'elle sera source de dévotion et de protection, aussi bien pour les vice-rois de la Nouvelle-Espagne que pour les troupes de l'Indépendance. À partir de la traduction et de l'étude du *Nican mopohua*, récit nahuatl de la rencontre miraculeuse, écrit vers 1548, Miguel León-Portilla témoigne de la force unificatrice et évangélisatrice de « celle qui en tout est toujours demoiselle, / Sainte Marie, / sa petite mère à lui, Dieu véritable, / Lui qui a donné la vie, Ipalnemohuani, / Lui qui a inventé les gens, Teyocoyani, / Maître du tout près et du tout contre, Tloque Nahuaque, / Maître des cieux, Ilhucachua, / Maître de la surface terrestre, Tlalticpaque⁶⁴ ».

Ce texte populaire, au sens noble du terme, mêle des références poétiques et culturelles aztèques (« *jades* », « *flores* », « *nopal* », « *arco iris* », « *plumas de quetzal* », « *oro* ») à des références chrétiennes (« *Dios* », « *Nuestro Señor* », « *obispo* », « *Juan de Zumárraga* », « *Castilla* ») et instaure le pouvoir de l'image comme une dynamique de l'activité consistant à se représenter un Nouveau Monde. En ce sens :

Su importancia deriva ante todo de ser un encuentro fecundo de la sabiduría india con el mensaje cristiano, es decir, un modelo de inculturación. Hoy en día lo podemos calificar como uno de los primeros

63. ORDAX SALVADOR, A., « Aportación de Extremadura a la iconografía americana... », 1990, p. 24-25 (notre trad.).

64. LEÓN-PORTILLA, M., *Tonantzin Guadalupe...*, 2000, p. 101-103 (notre trad.).

*ejemplos de teología india ante litteram, de calidad excelsa; pero de teología narrativa, no conceptual*⁶⁵.

Ainsi, le modèle se voit peut-être dépassé par le sensible qui, au moyen du rendu mimétique, permet à l'artiste d'incarner une idée et de poser l'acte créateur comme une configuration rythmique reliant l'œuvre et le spectateur, à tel point que nous pourrions appliquer la formulation de Maurice Merleau-Ponty au regard métis, qui est en train de se construire : « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essence charnelle, de ressemblances efficaces, de significations muettes⁶⁶ ».

La peinture baroque coloniale manifeste, en effet, son acte fondateur lorsque le regard européen se laisse pénétrer par des logiques indigènes : le tableau d'un peintre anonyme du XVIII^e siècle qui représente *Dios hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*⁶⁷ [*Le Fils de Dieu peignant la Vierge de Guadalupe*], pendant que Dieu le Père et le Saint-Esprit assistent au miracle, inverse l'image traditionnelle de saint Luc dessinant la Vierge que, vers 1435-1440, Rogier Van der Weyden (v. 1399-1464) avait proposée pour renouveler la tradition iconographique en établissant, par le moyen de la mise en abyme, le pouvoir réconciliateur de l'image et du texte. En effet, ne disait-on pas que saint Luc était aussi inspiré comme peintre que comme écrivain⁶⁸ ?

Or, au Mexique, c'est le Fils en personne qui dessine la Vierge, récupérant chez le peintre flamand son originalité afin, pour ainsi dire, de l'améliorer. En effet, Rogier Van der Weyden est considéré comme le premier artiste à avoir renoncé à la représentation traditionnelle

65. GARCÍA GONZÁLEZ, J., « Tonantzín Guadalupe y Juan Diego Cuauhtlatoatzin... », 2002, p. 182.

66. MERLEAU-PONTY, M., *L'Œil et l'Esprit*, 1964, p. 35, cité dans ESCOUBAS, É., *L'Espace pictural*, 1995, p. 16.

67. Voir Anonyme, *Dios hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*, huile sur toile, 140 x 120 cm, XVIII^e siècle, Querétaro, Mexique, Templo de la Congregación. Voir MAQUÍVAR, M. del C., « Cristo. La segunda persona... », 2000, p. 170.

68. Voir Rogier Van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge*, huile et tempera sur panneau, 1435-1440, 137,5 x 110,8 cm, Boston, The Art Institute. Voir VAN SCHOUTE, R. (dir.), *Rogier de le Pasture Van der Weyden*, 1999, p. 31.

de saint Luc travaillant sans modèle ou inspiré par une vision. En représentant ainsi la Vierge et l'Enfant, il humanisait leur divinité. En peignant leur environnement, par exemple, il se confrontait directement au sujet sacré qu'est la Vierge et l'Enfant et, en accordant à saint Luc un statut d'homme, il ouvrait la porte à des représentations où les peintres se servaient de ce thème pour se peindre eux-mêmes et, de la sorte, illustrer leur vision de la peinture.

Il est fort probable que le peintre anonyme mexicain, quant à lui, se soit inspiré de copies, de tapisseries, d'enluminures ou de gravures – qui attestent en Europe le succès du Flamand pour le caractère révolutionnaire de sa vision et de son naturalisme – qu'il ait admiré ou qu'il ait eu des échos de son célèbre « Descendimiento » (av. 1443, Museo del Prado), une toile qui se trouvait, jadis, à l'Escorial. En tout cas, la pointe d'argent que saint Luc utilise pour dessiner la Vierge inspirera trois siècles plus tard un peintre inconnu en Europe, qui décidera de relier le destin de son peuple à celui du Christ par l'intermédiaire direct d'une vision représentant, fondus corps et âme, la Vierge de Guadalupe et la passion des Mexicains pour leurs racines.

Au XVIII^e siècle, des peintres anonymes ou Joaquín Villegas, auquel on attribue certains tableaux de la collection du Museo Nacional de Arte ou du Museo de la Basílica de Guadalupe de Mexico⁶⁹, sont allés plus loin en représentant Dieu le Père en personne faisant le portrait de la *Virgen de Guadalupe*, ce qui correspond à la ferveur particulière des habitants pour l'image mariale : en effet, bien que la Vierge n'ait été déclarée doctrine nécessaire au Salut qu'en 1854, on constate que la reconnaissance papale du culte permet qu'en 1760 l'Immaculée Conception soit proclamée patronne de l'Espagne et des Indes⁷⁰. Pourtant, Miguel Sánchez avait déjà statué sur le rôle de la Vierge en publiant d'abord en espagnol en 1648, et

69. Voir Anonyme, *El Padre Eterno pintando la Virgen de Guadalupe*, huile sur toile, 83,4 x 62,2 cm, Mexico, XVIII^e siècle, Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico, in *Iberoamérica mestiza...*, 2003, p. 244 ; Joaquín Villegas (attribué à) (1713-?), *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, Museo Nacional de Arte, Mexico (<http://musal.emuseum.com/objects/16/el-padre-eterno-pintando-a-la-virgen-de-guadalupe>, reproduction sans date précise ni éléments techniques).

70. HAMNETT, B. R., *Histoire du Mexique*, 2009 (1999), p. 107.

l'année suivante en nahuatl, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*.

La dévotion à l'égard de la mère de Jésus concilie des aspects aztèques et des éléments propres à la culture coloniale puisque la capitale mexicaine affronte en 1732 une épidémie de typhus que les prières exaucées par la Vierge jugulent, marquant ainsi une dévotion qui se répand dans toute la Nouvelle-Espagne (*la Virgen de la Soledad* à Oaxaca, *la Virgen de Ocotlán* à Tlaxcala, *la Virgen de Zapopán* à Guadalajara, *la Virgen del Pueblito* à Querétaro).

Montrer par conséquent que Dieu lui-même peut exécuter son portrait manifeste au plus haut point le phénomène de mélange qui perdure dans le sentiment de dévotion qu'exprime la population : « [l]a *Virgen de Guadalupe* devint la reine du Mexique qui, à la différence du roi d'Espagne, mortel vivant au loin, appartenait à un monde spirituel toujours présent⁷¹ ». La force de l'image peinte par Dieu réside non seulement dans sa dimension sociale et coloniale mais surtout dans la manière de montrer que la conscience indienne est toujours à l'œuvre. N'oublions pas que pour les Aztèques prier signifiait chanter les peintures des codex :

Je chante les peintures du livre
 Je le déploie
 Je suis en perroquet fleuri
 Je fais parler les manuscrits
 À l'intérieur de la maison des peintures⁷².

En outre, le chromatisme utilisé pour décorer temples, sculptures et codex, que l'on retrouve dans le foisonnement du mouvement et de la brillance des peintures baroques, maintient le lien inhérent à la conception du monde aztèque fondé sur la capacité du *Dador de la vida* à rendre le monde visible par le moyen des images, de la couleur, de la vie et du néant qui coulent littéralement dans l'âme humaine :

71. *Ibid.*, p. 108.

72. LEÓN-PORTILLA, M. (éd. et intr.) et BAUDOT, G. (éd. et trad.), *Poésie nahuatl d'amour et d'amitié*, 1991, p. 8.

Oh ! Avec des fleurs tu écris,
Auteur de la Vie !
Oh ! Avec des chants tu colories
ceux qui vont vivre sur la terre !
Ainsi seront brisées
la vaillance de l'Aigle,
la bravoure du Jaguar.
Nous ne vivons que sur ton livre d'images,
ici, sur la terre !

Ainsi, tu vas effacer à l'encre noire
la fraternité, la Compagnie d'Amitié,
ah ! et l'assemblée des princes !
Tu colories
ceux qui vont vivre sur terre !
Ainsi seront brisées
la vaillance de l'Aigle,
la bravoure du Jaguar.
Nous ne vivons que sur ton livre d'images,
ici, sur la terre⁷³ !

La répétition des images, du champ sémantique de la couleur et les nombreuses exclamations rendent bien compte de l'association entre le mot et l'image, la vie et l'esprit, sous le signe de la beauté et de l'éphémère. À ce titre, le franciscain Motolinía raconte qu'un jour il expliqua aux Indiens que pour pouvoir se confesser ils devraient apporter leurs péchés dessinés, ce qu'ils firent⁷⁴. Rien d'étonnant par conséquent à ce que Dieu, la Vierge Marie et Jésus soient considérés comme des incarnations possibles des anciens dieux et du *Dador de la Vida* que les artistes exaltent dans l'image au même titre que l'attachement sincère et fervent que l'on accorde à la mère de Dieu en Europe : « Elle est le Paradis terrestre et la Jérusalem céleste. Elle est Celle à qui Dieu a tout donné. Si vous pensez à sa Beauté, ce sera

73. *Ibid.*, p. 109.

74. BERNARD, C., *Histoire des peuples d'Amérique*, 2019, p. 320.

une dérision de dire qu'Elle est la Beauté même, puisqu'Elle dépasse infiniment cette louange⁷⁵ ».

De ce point de vue, les artistes mexicains se donnent les moyens et la liberté de surmonter une question de taille en Occident : la représentativité de l'invisible. En ramenant l'image de l'Être suprême à celle d'un peintre, ils humanisent le Verbe jusqu'à appliquer à Dieu le Père les caractéristiques du *Dador de la vida* ainsi que celles du Christ : « ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont touché, concernant la parole de vie – et la vie a été manifestée, et nous l'avons vue et nous lui rendons témoignage » (1 Jn 1,1). Dans les deux œuvres étudiées, la place de la triple incarnation du Fils, de Dieu et de la Vierge représentés au même niveau et de taille identique donne à penser que la différence essentielle en Occident entre l'esprit et la chair ne compte guère ; comme si en terre mexicaine la vie du Père relevait autant de la réalité historique que celles de Jésus et Marie qui ont effectivement existé.

Le titre anthropomorphe de « Père » est littéralement saisi sous la portée symbolique de l'image ou de la métaphore ainsi que sous l'angle tellurique du *Dador de la vida*. Ce qui signifie que la parole incarnée que symbolise le Christ est comparable au chant et à la prière aztèque (*cuicatl*) qu'Ayocuan Cuetzpaltzin (seconde moitié du xv^e-début du xvi^e siècle), poète et seigneur de Tecamachalco, définissait comme suit :

*Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos.
[...]
Nadie hará terminar aquí
las flores y los cantos,
ellos perduran en la casa del Dador de la Vida*⁷⁶.

L'alternance constante dans les chants aztèques de la vie et de la mort, du ciel et de la terre, permet de souligner que : « art et symbole

75. BLOY, L., *Le Symbolisme de l'apparition*, 2008 (1925), p. 205.

76. LEÓN-PORTILLA, M. (éd.), *La tinta negra y roja...*, 2008, p. 61-65.

sont un don des dieux⁷⁷ ». Dans cette perspective, la représentation du Saint-Esprit relève elle aussi d'une logique visuelle concrète car l'existence du Christ et du Père prouvent que le Saint-Esprit a une existence actuelle. C'est pourquoi dans les œuvres citées⁷⁸ le visage du Christ apparaît trois fois sur le voile de Véronique dont le sens de *vera icon* comme « image véritable » renforce la dimension réelle des trois manifestations divines. Dans le second tableau la nature du Christ souligne encore davantage sa nature réelle, car, dans les trois cercles qui représentent le monde céleste, regardé par Adam et Ève, le Saint-Esprit, de blanc vêtu, est humanisé.

Le monothéisme trinitaire ici représenté réduit le mystère des trois personnes de Dieu, mais ce n'est guère nouveau puisque l'Europe a beaucoup représenté l'humanité charnelle de Dieu le Père, depuis la mise en relief du recueillement et de la béatitude finale que l'on retrouve chez Jean Malouel (*Grande Pietà ronde*, panneau peint, v. 1400, musée du Louvre) jusqu'à la théâtralité virtuose de Raphaël (*La Dispute du Saint-Sacrement*, fresque, 1509-1510, Palais du Vatican)⁷⁹.

En revanche, ce qui est étonnant, c'est que les peintres du XVIII^e siècle mexicain aillent au-delà de l'interdit de la hiérarchie ecclésiastique puisque les papes Urbain VIII (1568-1644) et Benoît XIV (1675-1758) ont condamné la représentation humaine de Dieu, la jugeant hérétique. Les trinités anthropomorphes qui donnent une forme humaine au Saint-Esprit semblent par conséquent aider le croyant mexicain à « s'approcher du dogme de Dieu un et triple à travers trois images identiques représentant toutes la figure du Sauveur, puisque, pour tous les Chrétiens, c'est l'image du Christ qui gardait la signification la plus importante : sa propre rédemption⁸⁰ ». L'importance du terme « visage » dans la langue

77. LEÓN-PORTILLA, M., *La filosofía nahuatl, op. cit.*, p. 313 (notre trad.).

78. Voir Anonyme, *Santa Faz trifacial*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 48 x 35 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexico, dans VARGAS LUGO DE BOSCH, E. *et al.*, *Parábola novohispana...*, 2000, p. 168 ; Anonyme, *Santísima Trinidad*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 58,5 x 44 cm, coll. part., Mexico, dans *ibid.*, p. 169.

79. BOESPFUG, F., *La Trinité dans l'art d'Occident...*, 2000, p. 200.

80. MAQUÍVAR, M. del C., « Cristo. La segunda persona... », 2000, p. 167 (notre trad.).

aztèque permet aussi, comme nous l'avons vu précédemment, de comprendre l'importance de l'image du Christ comme synthèse de l'union concrète entre l'identification des fidèles avec une idée abstraite comme la « trinité » : la périchorèse (du grec *perikhōrēsis*, « rotation ») décrit la relation entre chaque personne du Dieu trinitaire (Père, Fils et Saint-Esprit) et pose comme principe un point de vue atemporel et analogique qui fait advenir l'union « sans que soient présents dans un "système", une dynamique, un mouvement ou une évolution⁸¹ ».

Or, la Nouvelle-Espagne n'est pas avare d'œuvres et de visions originales : un peintre anonyme du XVIII^e siècle, dans son *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*⁸², nous montre Dieu le Père faisant tourner un mécanisme associé à la croix, de sorte que, en la resserrant, il provoque l'extraction du sang hors du corps du Christ, un sang utilisé ensuite par des anges pour baptiser un enfant, ce qui marque l'entrée de l'enfant dans la communauté chrétienne en intégrant le corps du Christ et de l'Esprit Saint – d'où la présence de la colombe –, comme l'explique saint Paul : « Nous avons tous, en effet, été baptisés dans un seul Esprit, pour former un seul corps, soit Juifs, soit Grecs, soit esclaves, soit libres et nous avons tous été abreuvés d'un seul Esprit » (1 Co 12,13).

La quantité de sang produit renvoie à la collecte de raisin que les vignerons représentés à gauche de l'œuvre apportent pour continuer d'alimenter la source divine et consolident l'idée selon laquelle la réconciliation dans le Christ ne peut avoir lieu sans sacrifices : « Et presque tout, d'après la loi, est purifié avec du sang, et sans effusion de sang il n'y a pas de pardon » (He 9,22). Le parallèle entre l'extraction du vin et l'eucharistie renvoie à l'incarnation du Christ comme signe puissant du chemin de miséricorde que les hommes se doivent de suivre, en habitant spirituellement la chair et la terre. Mais il va de soi que l'image du Christ sacrifié instaure une logique de la différenciation que les Indiens emploient comme procédé ou comme miroir pour pouvoir simplement créer des effets normatifs qui passent

81. GRINBAUM, A., *Mécanique des étreintes...*, 2014, p. 83.

82. Voir Anonyme, *Alegoría de la preciosa sangre de Cristo*, huile sur toile, 44,5 x 33,5 cm, XVIII^e siècle, coll. Daniel Liebsohn, Mexico, dans MAQUÍVAR, M. del C., « Cristo. La segunda persona... », 2000, p. 172.

par le commerce des images et la symbolisation de l'altérité. Certes, il s'agit d'un autre absolu, Fils de Dieu, qui dynamise chez le sujet le pouvoir imaginal issu de la création de mythes. Mais dans le cas du christianisme, ce fondement est à double tranchant : connaître l'autre de soi en s'identifiant à son image comporte une part d'aliénation et de déchirement propre à l'abîme de soi qu'en Occident représente aussi le mythe de Narcisse. Sauf que, dans le christianisme, le sacrifice de soi passe par l'idée paralysante du meurtre de l'autre :

La procédure eucharistique, qui réitère indéfiniment le sacrifice rituel, ne met pas seulement le Christ à sa place – la place de la victime rituelle –, mais elle met aussi le fidèle à sa place – la place du pécheur meurtrier –, de sorte que nous avons là, sous-jacent, le rapport spéculaire à l'œuvre, moyennant la *reconnaissance* du Tiers de la division, de la Place absolue – *Imago Dei* et Miroir absolu⁸³.

L'absolu calme qui se dégage de la scène, accentué, à droite, par la représentation de la Vierge qui se transperce le cœur en toute quiétude, nous enseigne sans doute que « [l]a dévotion et la vénération mexicaines pour le Christ souffrant et agonisant donnent un sens au pouvoir indéniable et asservissant de la mort, mais [que le croyant mexicain] semble peu confiant dans la foi en la résurrection de Jésus⁸⁴ ». Le succès des trinités anthropomorphes et le sang versé par les très nombreuses représentations du Christ occultent, en effet, le sens de l'Esprit-Saint transmis par une image, au point que Calvin parlait du « pigeon » pour se moquer des faux-semblants théologiques de la Contre-Réforme lorsqu'il s'agissait de rendre visible impérativement la présence de l'Esprit-Saint⁸⁵, car l'image peut éclipser la plausibilité spirituelle.

Il est vrai que la tranquillité qui se dégage de la scène nous apprend que Dieu habite l'ensemble de la chair du monde et que le corps des hommes, conquis par la chrétienté, participe d'un corps social et

83. LEGENDRE, P., *Leçon III. Dieu au miroir...*, 1994, p. 213-214. C'est l'auteur qui souligne.

84. NEBEL, R., « El rostro mexicano de Cristo », 1991, p. 412 (notre trad.).

85. BOESPFLUG, F., *La Pensée des images*, 2011, p. 76.

politique dont la tête et le corps sont le Christ, le Roi Rédempteur et l'Unité avec l'Esprit. Pour cette raison, « la conquête des âmes implique de construire une communauté politique qui ressemble au corps ; où chaque membre puisse reconnaître qu'il n'a pas uniquement une place dans cette communauté s'il se reconnaît comme membre d'un corps dont la tête est le roi – ou, dans le cas de la Nouvelle-Espagne, le vice-roi⁸⁶ ».

La peinture baroque de Cuzco et de Potosí va constituer elle aussi une intuition sensible et originale dans l'histoire de l'art latino-américain en tant que standardisation du concept d'universalité, de foi et de généalogie chrétiennes. En effet, les artistes ont voulu dépasser le rapport esthétique sujet-objet conventionnel, refusant d'appliquer à la lettre une forme d'objectivité mimétique venue d'Europe. En supplantant la représentation idéale de la culture européenne par une expérience esthétique originaire, ils ont évincé une partie de la pensée édifiante du dualisme chrétien, pour le remplacer par leur propre vision de la Présence.

86. SOBRINO ORDÓÑEZ, M. Á., « La conquista de las almas... », 2006, p. 41 (notre trad.).

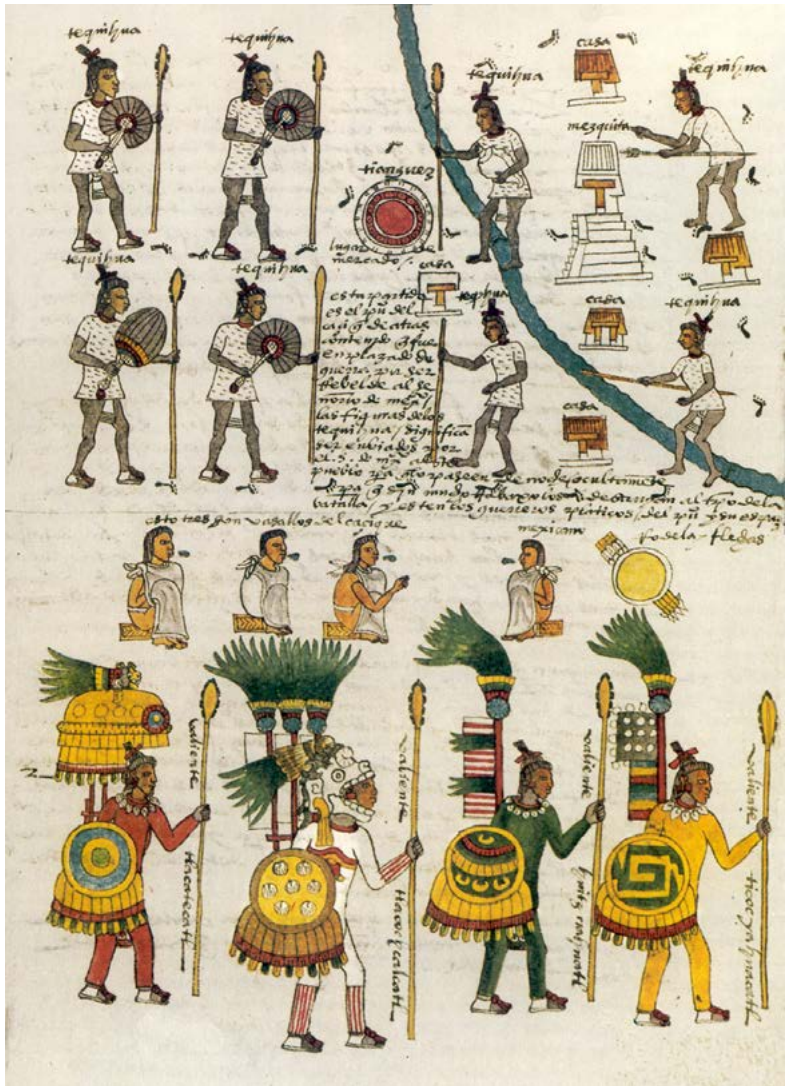


Fig. 1 – *Codex Mendoza*, « Guerriers aztèques et leurs parures cérémonielles en plumes », fol. 67r., v. 1540.



Fig. II – Chapelle ouverte du temple de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas.



Fig. III – Chaire de l'église San Blas de Cuzco, attribuée à Juan Tomás TUYRO TUPAC.

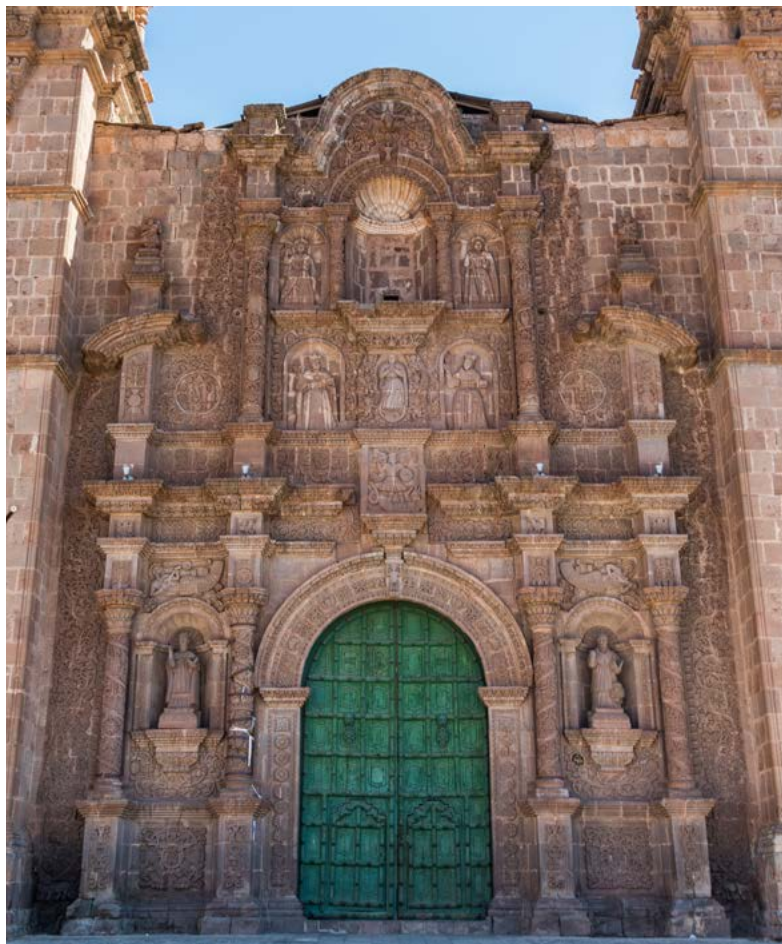


Fig. IV – Porte principale de la cathédrale de Puno (Pérou)
et détail de la sirène (ci-dessous).





Fig. v – Mateo PÉREZ DE ALESIO, *La Défense du corps de Moïse*, fresque, vers 1571-1572, Rome, chapelle Sixtine.



Fig. vi – Attribué à Tadeo ESCALANTE, *El infierno* (détail), mur peint, fin XVIII^e-début XIX^e siècle, Quispicanchi (district de Cusco), Iglesia de Huaro.



Fig. VII – Pierre DE GAND (sous la dir.), *La Messe de saint Grégoire*, 1539, mosaïque de plumes sur bois, Auch, Musée des Amériques (n° inv. 86.1.1).



Fig. VIII – Bernardo BITTI, *La coronación de la Virgen*, entre 1580-1582, Lima, Iglesia de San Pedro.



Fig. IX – Bernardo BITTI, *Virgen y el Niño* ou *Virgen del pajarito*, XVI^e siècle, huile sur toile, 48 x 38 cm, La Paz, Museo Nacional de Arte.



Fig. x – Marcos ZAPATA, *La última cena*, v. 1755, huile sur toile, 6,35 x 5,67 mètres, cathédrale de Cuzco.



Fig. xi – Anonyme, attribué au cercle des maîtres de Calamarca, *Asiel Timor Dei* (ou *Arcángel arcabucero*), xvii^e siècle, 160,5 x 110,5 cm, La Paz, Museo Nacional de Arte.



Fig. XII – Anonyme,
Virgen del Cerro,
XVIII^e siècle, huile sur toile,
72 x 92 cm, La Paz, Museo
Nacional de Arte.



Fig. XIII – Anonyme, *Virgen
del Cerro* ou *La Virgen Maria
y el Cerro Rico de Potosí*,
v. 1740, huile sur toile,
175 x 135 cm, Potosí, Museo de
la Casa Nacional de Moneda.



Fig. xiv – Anonyme,
Santiago matamoros,
école de Cuzco, xviii^e siècle,
Lima, coll. part.



Fig. xv – Anonyme,
Virgen de Pomata, 1860, La Paz,
Museo Nacional de Arte.



Fig. XVI – Francisco DE ZURBARÁN, *La Vierge enfant en prière*, v. 1632-1633, huile sur toile, 117 x 94 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. XVII – Francisco DE ZURBARÁN, *Le Christ en croix*, 1627, huile sur toile, 291 x 166 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.



Fig. XVIII – Bernardo BITTI, *Cristo resucitado*, v. 1603, huile sur toile, 1,90 x 1 m, Arequipa, Iglesia de la Compañía de Jesús.



Fig. XIX – Manuel CHILI (« CASPICARA ») ou atelier, *Cristo resucitado*, XVIII^e siècle, bois polychrome, 20 x 11 x 5,5 cm, Quito, Museo de Arte Colonial.



Fig. xx – *Santo Cristo del cacao* [*Le Seigneur des fèves de cacao*], sculpture mexicaine du xvi^e siècle, cathédrale métropolitaine de Mexico.



Fig. XXI – Bernardo DE LEGARDA, *Santa Rosa de Lima*, XVIII^e siècle, bois polychrome, 69 x 32 cm, Quito, Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.



Fig. xxii – Manuel CHILI (« CASPICARA »), *Descente de croix*,
xviii^e siècle, Cathédrale de Quito.



Fig. xxiii – Gregorio FERNÁNDEZ, *Cristo yacente*, vers 1625-1630, bois polychrome,
46 x 191 x 74 cm, Valladolid, Museo Nacional Colegio San Gregorio.

**Dramaturgie de l'instant :
la peinture baroque andine et
la résurrection de Wiracocha**

L'art de la Contre-Réforme au secours de l'âme indienne

La résistance contre les visages de l'acculturation et de l'oubli :
le syncrétisme de la peinture baroque de l'école de Cuzco et Potosí

Les membres de l'Église et les premiers conquérants espagnols qui sont partis vers le Nouveau Monde savaient le pouvoir unificateur de l'image comme forme de résistance contre l'idolâtrie des Indiens : l'analyse de gravures représentant les habitants de l'Amérique dans des chroniques ou ouvrages employés à des fins politiques, ou bien l'étude de l'urbanisme et de l'architecture religieuse, nous ont permis d'identifier, derrière la beauté esthétique, la radicalité du projet politique espagnol. Les premières représentations des Indiens, ainsi que les images religieuses et sacrées qui vont inonder les églises et les monastères, vont combler le vide qui existe entre le prêtre et l'hérétique. Ainsi, des peintres sévillans comme Juan de Luzón, Luis Carlos Muñoz ou Juan López de Carrasco répondent aux commandes des monastères et des églises du Nouveau Monde de manière, dirions-nous, industrielle : Juan López de Carrasco, disciple de Murillo, qui obtient le titre de peintre en 1657, s'engage, par exemple, à produire « 168 toiles en huit mois – presque un tableau par jour – d'une taille de 2,33 par 1,33 aunes pour chacun d'entre eux¹ ».

1. GARCÍA SAIZ, M. C., « Arte viajero... », 2003, p. 208 (notre trad.). Pour

Suite à la conversion forcée des Indiens, l'image va jouer un rôle essentiel dans l'espace mémoriel indigène, puisque ce dernier passera de l'accoutumance addictive au réenchantement de son imaginaire originel, que l'on croyait tari à jamais. Car c'est en légitimant par l'image le sort de son impuissance que le vaincu parviendra, d'abord, à recouvrer le signe de sa singulière croyance et, ensuite, à reconstruire les bases d'un nouvel espace imaginaire et politique. Les différents exemples montrent jusqu'ici que, en Amérique, nous devons attendre la révolution moderne, héritée du siècle des Lumières, de la Révolution française puis du romantisme allemand et français, pour porter un regard critique sur la construction de son identité. Dans ce cas, les artistes, particulièrement du *xx^e* siècle, vont jouer un rôle majeur, en assumant l'idée de métissage, d'hybridité et d'ambiguïté. Et ce, pour lancer, dans cette rencontre de l'informe ou du terrible, une révolution du regard, dont l'un des exemples est justement, depuis la révolution mexicaine de 1910 et l'école indigéniste des années 1930, le nouveau statut de la sculpture de la déesse Coatlicue qui, comme nous le verrons, trône désormais au centre du musée national d'Anthropologie de Mexico.

Mais, dans le passé colonial, des artistes ont, eux aussi, tenté de lutter contre la colonisation de leur esprit et se sont insurgés contre l'oubli de leur culture : entre le *xvii^e* et le *xviii^e* siècle, à Cuzco et à Potosí, des artistes connus ou anonymes ont essayé de transgresser les normes de la peinture religieuse. Et ils ont sauvé une part de leur culture, malgré l'oppression et le choc démographique : au moment de la conquête de l'Amérique, lorsqu'un continent, un pays et une idéologie commencent à coloniser un territoire qui lui semble inférieur, il n'y a pas que les corps qui se croisent, puisque le conquérant, conscient de sa supériorité, se sert de la circulation des idées, des croyances et des formes artistiques pour asseoir un projet politique lui paraissant, d'entrée de jeu, légitime. Mais les imaginaires de différentes cultures finissent eux aussi par se croiser, se mélanger et même coexister, au point de créer une nouvelle culture visuelle.

plus d'informations sur ce peintre très peu connu, voir KINKEAD, D., « Juan López Carrasco, discípulo de Murillo... », 1989, p. 323-328.

L'amalgame et l'association deviennent alors la source qui, à la fois, soutient la négation de l'ancienne culture et nourrit l'inversion des anciens codes dans la naissance de nouvelles idées. Il ne faut toutefois pas sous-estimer, loin s'en faut, le prix payé par les populations autochtones, puisque certains historiens pensent que la population latino-américaine est passée de quatre-vingt-dix ou cent-douze millions de personnes en 1492 à cinq ou dix millions à la moitié du XVII^e siècle, avec le cas extrême de l'espace caraïbe, qui a perdu la quasi-totalité de sa population, soit environ quinze millions d'habitants, en dix ans². Pour ce qui concerne le Pérou, le cas de Chucuito montre une chute vertigineuse de sa population, de deux tiers en quarante ans, ce qui permet de confirmer les ravages du choc épidémiologique entre 1520 et 1567³ et de comprendre le métissage comme une différenciation de soi-même poussée à l'extrême. En effet, les vagues migratoires laisseront le profil sociétal inachevé et le livreront à un constant changement.

La créativité andine comme échange entre deux visions différentes du monde est alors une réponse à la destruction massive de la population. Une métaphysique nouvelle doit tenir compte de ces paramètres démographiques, car l'émancipation des formes artistiques de ces artistes andins, par rapport aux codes européens, vient sauvegarder leur vision du sacré, face à l'arrivée importante de communautés religieuses, principalement des jésuites. Ces derniers inaugurent en 1568 la province jésuite du Pérou. Leur travail profond d'évangélisation se caractérise par la dynamique d'une organisation interne disciplinaire et par une lutte sans merci contre l'idolâtrie et l'amalgame, que les communautés franciscaines avaient tolérés, par exemple au Mexique. Pablo José de Arriaga (1564-1622), qui publie en 1621 à Lima son *Extirpación de la idolatría del Pirú* (chez l'imprimeur Jerónimo – ou Gerónimo – de Contreras) est un excellent exemple de la tentative jésuite d'en finir avec les croyances indigènes, « [ce qui] symbolisa la tentative de christianiser l'imaginaire indigène, dans lequel ses dieux furent transformés en démons⁴ ».

2. MALAMUD, C., *Historia de América*, 2005, p. 119.

3. *Ibid.*, p. 125.

4. PORTUGAL, A. R., « Idolatría y hechicería en el arzobispado de Lima », 2016, p. 55 (notre trad.).

Mais, à travers l'hybride, l'anthropomorphisme et une variation des formes plus accentuée qu'ailleurs, les artistes indigènes ou métis vont créer un mode multifacette, dans le but de contrer les persécutions pour sorcellerie ou pacte démoniaque et imposer, du moins dans le domaine de l'art, leur faculté proprement humaine à agir sur l'Histoire. En effet, ne pouvant plus juger les indigènes à la suite de la promulgation de la *Real Cédula* de 1571 par Philippe II, l'Inquisition va procéder à des accusations à travers la création de la *Visita de idolatría*, en Bolivie, dans la province de Charcas. Par conséquent, face à un dispositif symbolique et discursif violent, la peinture de l'école de Cuzco et de Potosí nous invite à effectuer un travail d'anthropologie du regard, exigeant une conception ouverte sur un imaginaire qui n'est pas un élément statique. En nous concentrant sur l'analyse de la peinture, nous comprendrons que la lutte contre les démons et les idolâtres reflète, non seulement le processus d'acculturation enclenché par l'Église espagnole, mais aussi une insatisfaction spirituelle et politique de la part des indigènes.

À titre d'exemple, nous pouvons citer le tableau *La última cena* (fig. x, p. 129) du peintre indien Marcos Zapata (1710-1773). Pour composer une série de cinquante tableaux représentant les « Litanies de la Sainte Vierge » (*Litaniae Lauretanae*) pour la cathédrale de Cuzco, l'artiste s'inspire des gravures du peintre baroque allemand Christoph Thomas Scheffler (1699-1756)⁵ et utilise les symboles traditionnels de l'eucharistie, comme le pain et le vin. Mais, au milieu de la table, trône un plateau avec un mets traditionnel du Pérou qui est le *cuy* – à savoir le cochon d'Inde – rôti.

Pour d'autres critiques du tableau, comme l'archevêque de Cuzco, Juan Antonio Ugarte Pérez, le choix de l'auteur serait beaucoup plus spirituel et andin, car en dehors du vin, du pain et des fruits de la région des Andes comme la papaye :

es de resaltar un extraordinario elemento de simbiosis y resistencia cultural andina en la representación del cordero pascual: en lugar de representar este animal, el artista colocó una vizcacha (y no un

5. MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, t. I, 1982, p. 2010.

*conejillo de indias o cobayo, llamado cuy en los Andes), porque la vizcacha en la ideología andina es la guardiana de los lagos de las montañas sagradas*⁶.

L'interprétation de l'archevêque est d'autant plus plausible que, à côté de cette œuvre, se trouve le *Retablo del Señor de Unu Punku* (du quechua : « porte où l'on trouve de l'eau »), nommé ainsi parce que, sous cette partie de la cathédrale, se trouve une source dont coule un ruisseau qui va jusqu'au fleuve Saphi, en traversant la place d'Armes. D'où la légende selon laquelle la cathédrale fut construite sur un lac avec des canards et des hérons. Le fait que le tableau associe encore, au XVIII^e siècle, des éléments proprement andins et des éléments du culte catholique ne cesse de surprendre : au premier plan, on observe des vases en céramique qui rappellent la symbolique des *pucheros*, c'est-à-dire des « marmites », chez Zurbarán (*Bodegón con cacharros*, 1650, Madrid, Museo del Prado) ou chez Velázquez (*El aguador de Sevilla*, 1620, Londres, Apsley House) et semblent répondre à la sentence de sainte Thérèse d'Ávila : « *Entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor ayudándoos en lo interior y exterior*⁷ ».

En outre, au troisième plan, nous voyons une fenêtre, où le peintre a représenté l'étoile de Bethléem et, à gauche, une crucifixion, ce qui associe la naissance du Christ à son sacrifice ; et enfin, une particularité, la représentation de l'un des douze apôtres avec la peau noire – ou, du moins, plus mate –, et qui est Judas. Il s'agit là d'une originalité, interprétée comme l'image d'un musulman⁸ et non comme celle d'un Indien, puisque les traits de son visage ne correspondent pas du tout à ceux d'un indigène. Il est encore plus intéressant, sans doute, de souligner l'attitude rebelle du personnage, car il est le seul avec le Christ à regarder le spectateur, ce qui indique, nous semble-t-il, « le système duel et étanche construit par les jésuites. D'un côté le Bien, dont ils sont porteurs au nom de Dieu, face au Mal, incarné par Satan et le paganisme. [Or,] [c]ette dualité est étrangère à la pensée indienne⁹ ».

6. UGARTE PÉREZ, J. A., *Magia y encanto...*, 2009, p. 52.

7. ÁVILA, T. d', *Libro de Fundaciones*, chap. 5, VII.

8. UGARTE PÉREZ, J. A., *Magia y encanto...*, 2009.

9. BERNAND, C., *Histoire des peuples d'Amérique*, 2019, p. 346.

Il est étonnant, aussi, de constater que Marcos Zapata nourrit d'Histoire et, finalement, de sociologie et de philosophie l'histoire des formes de sa région natale. De cette manière, il lutte contre le totalitarisme de l'image vide, mercantile ou purement idéologique, en nous proposant, par le simple fait de représenter un mets local, le droit à la critique, face à l'universalité chrétienne. N'oublions jamais, en effet, que la conquête de l'Amérique fut une désagréable surprise pour les cultures amérindiennes. En effet, comme l'a bien défini Miguel de Unamuno, « c'est une folie digne de l'agonie que de vouloir propager le christianisme par l'épée, à coup de crucifix, par la croisade, c'est une folie digne de l'agonie que de vouloir le propager en engendrant charnellement des chrétiens par prosélytisme charnel, propagande croissante¹⁰ ».

Si nous voulons comprendre la portée de l'entreprise politique et religieuse de l'Espagne des Rois catholiques et comprendre parallèlement les présupposés philosophiques et religieux de cette conquête, nous devons, non seulement tenter d'expliquer le pourquoi de cette conquête, mais aussi nous efforcer de comprendre l'importance des images dans le jeu de domination et de manipulation mené par les autorités occidentales.

La grammaire de l'apparat politique

À ce titre, les représentations de la monarchie espagnole et, en l'occurrence, de Charles II (1661-1700) sont très pertinentes pour démontrer les effets politiques de l'image, à partir de la nature rhétorique du portrait de commande : en présentant les monarques sous l'archétype du « roi vertueux » ou du « roi saint », les souverains de la maison d'Autriche sont parvenus à devenir ces « sommets les plus hauts de la société hiérarchisée en rangs et miroirs de vertus héroïques [...]

10. UNAMUNO, M. de, *La agonía del cristianismo* [1931], in *Obras completas*, t. XVI, 1958, p. 503 (notre trad.). Et dans son « Discurso de los Juegos Florales de Almería, 27 de agosto de 1903 », Unamuno affirmait déjà : « *El cristiano [...] no trata de conquistar el mundo a cristizos, esgrimiendo, a guisa de maza, el crucifijo* » (*Obras Completas*, t. VII, 1958, p. 575).

ennoblis d'une auréole de sainteté qui se transmettait aux descendants au moyen du sang de la lignée¹¹ ».

Dans les œuvres des Espagnols Sebastián Herrera Barnuevo et José García Hidalgo qui servent de modèle à la diffusion de la propagande politique, les vêtements du monarque renseignent autant sur sa position politique que sur la structure de la société capable de produire des symboles à partir de l'apparence du monarque¹². L'attitude des monarques, héritée de la mode et de l'art du portrait de l'époque de Charles Quint, comportait une scénographie du geste et du vêtement, comme l'emploi du pardessus décoré de rubans, les grosses manches, les contours brodés, la chaîne avec la Toison d'or et les différentes couches de vêtements superposées qui tendent à corseter le corps masculin, à réduire la liberté des mouvements, obligeant la tête à être constamment levée. De sorte que « [la mode] favorisait ainsi les mouvements graves, calmes et altiers, ce qui était en accord avec la réputation qu'avaient alors les Espagnols, maîtres de la moitié du monde, d'être hautains et fiers¹³ ».

Il s'avère, en effet, et particulièrement dans le deuxième exemple¹⁴, que l'exaltation allégorique de la composition met en relief le pouvoir politique de la maison d'Autriche : derrière le monarque, on observe un portrait de sa mère, Marie-Anne d'Autriche, en costume de veuvage¹⁵, et sur le mur du fond, à droite, on peut reconnaître un portrait équestre de Philippe IV, qui porte en son cadre l'inscription « *PHILIPUS IIII ISPAGN / REX* », puis, en dessous, deux portraits, certainement ceux de l'empereur Léopold d'Autriche et son épouse

11. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., « Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria », 1996, p. 32 (notre trad.).

12. Voir Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), *Carlos II niño*, vers 1667-1671, huile sur toile, coll. Gil, Barcelone, dans CHENEL, Á. P., « Juegos de imagen y apariencia... », 2010, p. 189.

13. BERNIS, C., « La moda en la España de Felipe II... », 1990, p. 67 (notre trad.).

14. Voir José García Hidalgo (1645-1717), disciple de Herrera Barnuevo, *Carlos II niño y sus antepasados*, huile sur toile, vers 1670-1675, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, dans STRATTON-PRUITT, S. (dir.), *The Virgin, Saints, and Angels...*, 2006, p. 204.

15. Il s'agit d'une référence à (ou d'une citation) *Mariana de Austria, reina de España* (huile sur toile, 127 x 97 cm), portrait exécuté vers le dernier tiers du XVII^e siècle par Juan Carreño de Miranda (1614-1685) et conservé au musée du Prado : <https://www.museodelprado.es/e4174163-4f20-4775-aaa8-ao1234673f7>.

Marguerite, sœur de Charles II. L'ange qui porte la couronne, ainsi que le livre ouvert sur les portraits de son ascendance, consolident le symbole de la puissance et de la longévité de l'Empire, puisque, à droite, domine un buste de Charles Quint, lequel doit être associé à la présence d'un lion qui pose ses pattes sur le globe terrestre, en bas à gauche.

La figure du lion, présente aussi dans les tableaux anonymes péruviens, une fois en bas à droite et l'autre en bas à gauche, fait correspondre étroitement le pouvoir de Charles II à celui de Charles Quint. Dans le troisième tableau¹⁶, faire poser la main du roi sur le globe terrestre signifie, pour le peintre, recontextualiser jusqu'au xvii^e siècle le pouvoir de la monarchie des Rois catholiques. La couronne et le sceptre posés sur la table parachèvent une grammaire de l'apparat, qui ne varie point, deux siècles durant, tandis que le dernier tableau¹⁷ associe la première sainte du Nouveau Monde, Isabel Flores de Oliva (1586-1617) au monarque espagnol, et ce, à des fins purement religieuses : dixième enfant d'Espagnols de la Péninsule, elle s'adonne dès son plus jeune âge à la prière et, à vingt ans, devient recluse dans un minuscule ermitage du jardin de ses parents, jusqu'à la fin de sa vie, tout en aidant les pauvres et les malades.

Canonisée en 1671 par le pape Clément X et devenue sainte Rose de Lima, patronne des Indes, elle montre que l'Église ne peut asseoir son pouvoir sur un rapport social impersonnel. Agenouillée et portant à bout de bras un ostensor, elle forme une ligne verticale qui est une nouvelle colonne de la chrétienté dans le Nouveau Monde. Le fait que le monarque protège l'hostie consacrée à l'adoration des fidèles contre les ennemis turcs – et, par métonymie, maures ou protestants –, qui tentent de faire basculer de leur côté l'objet liturgique, révèle l'identification du monarque avec le Christ et Dieu, qui resplendent et consolident la figure circulaire du soleil divin et de l'hostie, soulignant ainsi :

16. Voir Anonyme, *Portrait of Carlos II as a child*, Pérou, après 1667, huile sur toile, 166,4 x 108,6 cm, Thoma Foundation, Chicago, dans STRATTON-PRUITT, S. (dir.), *The Virgin, Saints, and Angels...*, 2006, p. 205.

17. Voir Anonyme, *La defensa de la Eucaristía*, Pérou, xvii^e siècle, huile sur toile, 145 x 119 cm, coll. Celso Pastor de la Torre, Lima, dans *Perú. Fe y Arte en el Virreynato*, 1999, p. 124.

*la histórica misión dinástica de defensor de la Fe y, como no, de la Eucaristía, símbolo máximo de la creencia católica del momento, convenientemente adecuada a la propaganda política. Son imágenes de claro contenido retórico y elevado trasfondo político que tratan de enmascarar la realidad de un rey débil y enfermizo, expresando de manera alegórico simbólica esa imagen ideal como príncipe católico virtuoso, defensor de la ortodoxia y combatiente de la herejía*¹⁸.

Dans le troisième exemple, les lances posées par terre peuvent indiquer la faiblesse militaire de l'empire inca, qui manquait d'armes lourdes (canons, poudre, arquebuses, tromblons, mousquetons, armes blanches, épées)¹⁹, renforçant, par là même, la réalité physique du portrait qui, lors des célébrations ou de l'arrivée sur le trône d'un nouveau monarque, était exposé sur un baldaquin pour que la population y prête allégeance²⁰. Le portrait contribue donc à une rhétorique fonctionnelle qui propose un horizon fermé de la monarchie absolue, en inscrivant le pouvoir dans une dimension interpersonnelle, fondée sur l'identification entre les habitants des vastes colonies et le monarque. Nous savons, en effet, que les empires précolombiens ont souffert de guerres intestines qui les ont fragilisés – de même que leurs systèmes économiques –, ce qui a accéléré la conquête. Ne manquons jamais de rappeler la terreur militaire sur laquelle reposaient ces grands empires, car les royaumes inca, aztèque et maya regroupaient de très nombreux groupes ethniques possédant leurs propres codes et langues.

On considère, par exemple, que le futur Mexique possédait trois mille dialectes différents, se reflétant dans des productions artistiques aussi variées que le travail des métaux, celui des textiles, ainsi que sur les plans pictural et monumental, principalement. L'incroyable diversité de la zone géographique, allant des États-Unis actuels au sud du Chili, ajoutée à la surprise et au désarroi de nombreuses ethnies face à cette « rencontre » nouvelle, explique la facilité avec laquelle les royaumes hispano-portugais réussirent à s'implanter en Amérique. La Couronne doit, par conséquent, renverser la singularité de son vaste empire, en l'intégrant dans un espace-temps précis : le rôle de l'œuvre

18. CHENEL, Á. P., « Juegos de imagen y apariencia... », 2010, p. 197-198.

19. DUEÑAS BERÁIZ, G., « El armamento de los conquistadores », 2015, p. 113-117.

20. MÍNGUEZ CORNELLES, V. M., *Los reyes distantes...*, 1995, p. 17.

de commande que représente le portrait officiel d'un monarque est ainsi une entité agissante, parce qu'« elle produit la catharsis par symbolisation esthétique et possède une véritable puissance politique, en ce sens qu'elle se donne au public et qu'elle le façonne²¹ ».

Or, si nous revenons aux portraits de Charles II, nous observons dans ses vêtements la prédominance de la couleur rouge, sans doute une marque des échanges commerciaux entre la Nouvelle-Espagne et la capitale de l'Empire, donc de l'article le plus exotique et important, après l'argent, à savoir le pigment rouge carmin, élaboré à base de cochenille. Ce produit de la région d'Oaxaca, principalement, a enrichi les échanges avec l'Europe, qui importait aussi le bleu indigo mexicain (*tinta añil*). Les bois exotiques que l'Amérique échangeait avec le Vieux Monde pour les teintures, en particulier « le bois de brésil » et « le bois de Campeche », ont alimenté les importations de tissus précieux venus d'Espagne ou d'Europe, que les marchands de Lima, par exemple, allaient échanger contre de l'argent ou des émeraudes, dans les foires de Portobelo et dans le reste de l'isthme de Panama.

Le vice-royaume du Pérou et ses marchands étaient connus pour leur richesse, en raison de la production des mines d'argent de la ville impériale de Potosí. Pour mémoire, afin de recevoir en 1681 le nouveau vice-roi, le duc de la Plata, les marchands de Lima recouvrirent les rues « de la Merced » et « de los Mercaderes » avec des « lingots d'or dont la valeur s'élevait à plus de cinq millions de pesos, et c'est en les foulant qu'il devait entrer sur la place Royale, et par conséquent (en supposant que ce fait soit avéré), si Lima demeurait ainsi, ce qui est raconté là suffirait pour considérer cette ville comme opulente et riche²² ». Les ressources financières de la capitale permettaient à ses habitants de se procurer des produits de luxe étrangers, pour imiter le goût européen :

Todo el mundo, nobles y no nobles, se viste a la moda y con suntuosidad, con telas de seda y todo tipo de ropa elegante. En esta parte del mundo no se da moderación alguna porque las Pragmáticas sobre la

21. SIGNORILE, M., *Art et propagande*, 2012, p. 54.

22. DUVIOLS, Jean-Paul, « *Descripción de la Ciudad / de Lima...* », 1991, p. 296 (notre trad.).

*vestimenta que se publicaron en España no han llegado aquí. Y para aquello, se gañtan cantidades ingentes en todo tipo de sedas, tejidos, brocados, lencería fina y tejidos*²³.

On constate que le vêtement imité par la majorité et utilisé par l'élite aisée pour se situer dans l'échelle sociale, en fonction de la loi et du goût édictés par l'Europe comme moyen d'unir la diversité, externalise un projet sociétal mené d'en haut : la copie et l'imitation du vêtement par les habitants des colonies est un moyen de faire coïncider organisation politique et exclusion esthétique. Le vêtement ou la parure, de manière générale, doit s'insérer dans des codes de partage. Étant donné que le goût est une réalité infinie et que le sentiment du sublime ne relève pas du quotidien, l'autorité doit mener un exercice qui ressemble fort à la synthèse, pour produire ainsi des codes accessibles à l'entendement d'une majorité d'individus.

La mode, vue comme un instrument commercial destiné au plus grand nombre, est, en ce sens, une relativisation du monde, s'opposant à la création de textiles andins, fort caractéristiques de par leur extrême diversité (cf. leurs vingt-cinq styles, avec de nombreux sous-styles), leur mélange de lignes, de couleurs et leur haut degré d'abstraction, en lien avec l'espace, les éléments naturels et les divinités, puisque le tissu doit être comme une sculpture faite de fils, jouant avec la lumière et le mouvement du temps sur la matière. Ainsi, sur une simple pièce de tissu, s'opposent deux espaces distincts, la *pampa* – espace uniforme, qui signifie le monde sauvage et désertique – et le *pallay* – partie décorée, où est représenté le monde culturel avec la représentation des dieux, des lignées et des éléments de la nature.

Par exemple, les losanges d'une ceinture (*chumpi*) moderne peuvent – toujours, d'ailleurs – symboliser le lac Titicaca, entouré de plantes aquatiques et de canards²⁴. Une tunique d'homme (*uncu*) du début du XVII^e siècle présente les motifs en damier (en quechua : *colcapata*)

23. COBO, B., *Historia de la fundación de Lima*, 1882 (1639), cité dans RAHN PHILLIPS, Carla, « Mercado, modas y gustos... », 2003, p. 196.

24. Voir ceinture ou *chumpi* de la région d'Achiri, dans la zone aymara du département de La Paz, dans GISBERT, T., ARZE, S. et CAJÍAS, M., *Arte textil y mundo andino*, 2010 (1987), fig. 88, s. p.

et l'empiècement rouge du col, propres au costume militaire inca²⁵. Mais, associés aux motifs du papillon (*taparacu*) lié, dans la mythologie inca, à la vie, à la mort et à la transformation²⁶, ces motifs symbolisent le passage du temps, et les papillons peuvent être, en réalité, des mouches qui apparaissent sur les corps des morts :

*Las moscas que aparecen en el texto de Huarochiri podrían representar la parte celeste y autónoma del microcosmos humano, aquella entidad que le permite al individuo viajar, como hemos analizado; o las tres entidades anímicas del ser. Por otra parte los gusanos representarían la zona inframundana*²⁷.

Le vêtement inca (quechua ou aymara) est lié au monde qui l'entoure, aux rites de la fertilité ou à ceux de la mort. D'où, à la grande surprise des conquérants, lors de leur conquête de l'empire inca, l'existence des sacrifices de tissus, que l'on pouvait effectuer lors de cérémonies ou de fêtes : on y brûlait, en effet, de belles pièces, grandeur nature ou miniature, ou l'on jetait dans les fleuves des lamas égorgés, des vêtements de toutes les couleurs, des fleurs et des feuilles de coca. De même, en signe de respect, on habillait les momies des aïeux de belles parures, pour mieux les conserver²⁸.

Pourtant, il ne faut guère sous-estimer la logique de domination qui se cachait derrière la fabrication des tissus et qui était à l'œuvre au sein de chaque communauté : l'État inca fournissait, en effet, les matières premières – laine ou coton –, et les différentes communautés indiennes s'engageaient à tisser annuellement, sous forme de tribut, des pièces pour l'habillement des élites, des prêtres ou pour le culte, ce qui leur garantissait le droit d'avoir à leurs disposition de la matière première pour leurs propres vêtements. Et, au lieu d'imposer l'uniformisation du goût par une mode esthétique dominante, l'État inca encourageait, au contraire, le respect des styles singuliers :

25. Voir tunique d'homme (*uncu*) avec motifs en damier et motifs de papillons, Inca (peut-être de la région de l'île du Soleil, Bolivie ?), début du XVI^e siècle, 73,7 x 182,9 cm, coll. part., dans PHIPPS, E., HECHT, J. et ESTERAS MARTÍN, C., *The Colonial Andes...*, 2004, p. 144.

26. *Ibid.*, p. 144-145.

27. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 458.

28. GIBBERT, T., ARZE, S. et CAJÍAS, M., *Textiles en los Andes bolivianos*, 2003, p. 41.

Su diferenciación fue un fenómeno con implicaciones políticas que fue hábilmente explotado por los incas: la reafirmación de la identidad étnica de cada grupo a través de su vestimenta y su diferenciación era lo que permitía un mejor control. Sabemos que de acuerdo a un mandato inca, las diversas etnias debían mantenerse separadas unas de otras y diferenciadas por su vestimenta, relacionándose ésta con una pecarina o lugar de origen mítico²⁹.

En respectant l'investissement de la subjectivité de l'individu à travers sa parure, l'empire inca courait le risque d'encourager le désir d'unicité, qui définit la singularité d'une personne. Mais, dans le même temps, il garantissait la cohésion d'un grand empire difficile à contrôler autrement que par la surveillance des communautés par leurs propres élites. En donnant pleinement le pouvoir de contrôle de ses administrés à ces élites, l'empire réduisait la pression nécessaire en créant des cercles concentriques de pouvoir. Le travail de tissage, qui était une activité individuelle, s'accordait à la morphologie de la personne, à partir de pièces rectangulaires que l'on adaptait au corps de l'individu par le moyen de ceintures et de coutures, tout comme le pouvoir central s'adaptait au territoire singulier ou communautaire de chaque région. Les couleurs jouaient alors un rôle fondamental dans chaque communauté, « [parce que] l'utilisation de tonalités telles que le rouge, le vert ou le bleu apparaissent dans des textes, des images ou pour des objets en tant que propriété permettant d'identifier la noblesse ou certaines divinités, face aux couleurs terreuses qui signalaient la condition des classes dominées³⁰ ».

L'Occident, en revanche, en imposant le pantalon ou la veste, ne pouvait répondre à une activité hautement spécialisée et, par conséquent, c'était l'importation de vêtements au goût uniformisé qui prévalait. En effet, le *cashmere* d'Angleterre, les brocards d'Italie, la dentelle des Flandres et les gazes de France étaient trop onéreux pour la grande majorité. Puis, le développement du secteur textile avec ses fileuses et le travail à la chaîne finiront par imposer des matières textiles plus abordables, sans faire disparaître des techniques anciennes

29. *Id.*, *Arte textil y mundo andino*, 2010 (1987), p. 20.

30. SIRACUSANO, G., *El poder de los colores...*, 2005, p. 240-241 (notre trad.).

de tissage que les communautés préservèrent en raison de leur éloignement des lieux de pouvoir. Ces lieux de pouvoir étaient ceux où les vice-rois, comme les ambassadeurs européens qui transportaient de cour en cour les matières premières dignes de leur rang, fournissaient des modèles aux artisans spécialisés, ces derniers les déclinant ensuite en fonction du pouvoir d'achat de chaque client.

Néanmoins, même lorsque les anciennes techniques étaient préservées pour la fabrication de parures de luxe, la population indienne était sensible aux motifs venus d'Europe : vers 1579-1581, le dominicain Diego Durán nous informe que les femmes indigènes de la vallée de Mexico portent des *huipils*, des blouses ou des *galanas*, faites de « différentes couleurs et de peintures et de nombreuses plumes sur la poitrine³¹ ». Toutes les colonies finissent donc par s'approprier des motifs européens : à la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècles, dans la région des Andes, on trouve un manteau de mariage avec les figures d'Adam et Ève (Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich), tandis qu'un autre, de la région du lac Titicaca³², propose parmi ses motifs des figures de sirènes, d'oiseaux, de singes et de poissons, ainsi que l'aigle impérial des Habsbourg. L'ensemble est un excellent exemple du syncrétisme propre au goût colonial, puisque l'aigle est l'animal sacré des Andes et les sirènes sont des déesses mythologiques du lac Titicaca : ainsi, Quesintuu et Umantuu sont popularisées avec l'arrivée des Espagnols et deviennent des symboles du péché, car Tunupa, dieu de l'eau et du feu dans la région de Collao, avait commis le péché de chair avec ces femmes-poissons, lors de l'une de ses nombreuses pérégrinations³³. Entre le xvi^e et le xviii^e siècles, de Cuzco jusqu'à Potosí, dans des tableaux, mais aussi, et même principalement, sur les portes des églises, les sirènes portent des coiffes en plumes, comme le font les reines (*Coyas*) ou les princesses (*Nuñtas*) lors des processions à Cuzco, mais aussi des paniers de fruits exotiques ou

31. DURÁN, D., *Historia de las Indias de Nueva España...*, vol. 2, 1967, p. 207, cité dans MCKIM-SMITH, G., « Vestir colonial, vestir la diáspora », 2007, p. 158 (notre trad.).

32. Voir Manteau de mariage (détail), Lac Titicaca, Bolivie, fin xvi^e-début xvii^e siècle, ourdissage en laine et en fils de coton, trame de fils métalliques et poils de viscaché, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institute, Washington.

33. GIBBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 2008, p. 40.

bien, encore, jouent du *charango*, comme sur le manteau de mariage mentionné *supra* ou comme sur la porte principale de la cathédrale de Puno, au bord du lac Titicaca (fig. IV, p. 125).

Les deux sœurs demi-nues trônent au milieu de la dentelle de pierre, car, drapées de légendes et de contes du passé, elles rappellent par leur musique que l'ornementation saturée des façades est, non seulement le reflet d'Inti, le dieu Soleil inca, mais également le souvenir de l'amour indigène pour l'exubérance divine de la faune, de la flore et de la matière, représentées par Pachamama. Et ce, tandis que :

Tras la amplia superficie plana de la fachada, despliega la iglesia de San Carlos de Puno la rotundidad de una volumetría en la que los gruesos contrafuertes sobresalen a los lados para acompañar los brazos de la planta cruciforme, difluyendo así por los muros laterales la contraposición de las masas y los volúmenes variados que arrojan un interior desolado, austero y rectilíneo, como la vacía oscuridad de un socavón en la montaña³⁴.

Or, si le droit de se vêtir à son goût semble un droit naturel, permettant « de lutter contre la monotonie de la vie urbaine, et de chercher la satisfaction d'un besoin esthétique inscrit dans la nature de chaque homme³⁵ », force est de constater que, dans le cas des sirènes de la cathédrale de Puno, la pierre et la lumière ont vêtu le souvenir indigène d'un air syncrétique, où se mêlent les sirènes d'Ulysse, le plateresque espagnol (ce style architectural de la Renaissance espagnole, qui se caractérisait par un décor ornementé et foisonnant), la condamnation judéo-chrétienne de la chair, mais aussi la vision du monde d'un membre influent de l'ordre des augustins, Fernando de Valverde (xvi^e siècle-1658). Ce dernier, dans le prologue de son poème sacré, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (Lima, chez Luis de Lyra, 1641), pose la création artistique comme imitation, rendant possible la vraisemblance avec le réel, si l'image purifiée se rapproche de la perfection. Son influence est majeure, car son ouvrage circule dans les cercles religieux, qu'il

34. SAN CRISTÓBAL, A., *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*, 2004, p. 141.

35. DESLANDRES, Y., « Les modes vestimentaires dans les sociétés occidentales » 1990, p. 1072.

connaît car en tant que *qualificador del Santo Oficio*. Il contrôlait, en effet, les bibliothèques conventuelles et fournissait en tableaux les monastères des régions où il officiait, en particulier dans la région de Cuzco.

Grand lecteur de Platon, Valverde considérait que l'image est le reflet de l'archétype divin, et il a pu tolérer le sens hybride des sirènes que l'on trouve sur de nombreuses façades ou portes d'église, parce que, dans la république céleste de Platon (*République*, 616b-617d), laquelle s'inspire du voyage mythique d'Er dans l'au-delà, il existe sept cercles qui sont « les cinq planètes (Saturne, Jupiter, Mars, Mercure, Vénus), le Soleil et la Lune. « [Et] [s]ur le haut de chaque cercle, une Sirène fait entendre une note unique et l'ensemble fait harmonie³⁶ ».

Au bout du compte, qu'elle soit vestimentaire ou idéologique, la mode est dictée par les moyens financiers des uns, le bagage intellectuel des autres, les élites, ou l'intérêt politique de l'uniformisation visuelle ; elle transfigure et altère la personne, en accord avec une image qui ne relève plus du besoin esthétique, mais de la vision fantasmée d'autrui dans l'individu, tandis que la couleur du vêtement crée une domination chromatique renforçant la ségrégation sociale et économique. Les tissus fins multicolores (*cumbi*) seront ainsi réservés à l'élite inca ou métisse, alors que les couleurs naturelles, terreuses, sont attribués aux Indiens conquis (*auasca*)³⁷. Cependant, face à la conquête des esprits, les sociétés indigènes et métisses vont produire des créations artistiques dans lesquelles la peinture, le dessin, la polychromie, la céramique, la fabrication de tissus ou d'objets en métaux précieux et, enfin, l'architecture, expriment désormais la diversité des codes, associant simultanément la vision nouvelle du conquérant et les codes anciens, ce qui révèle l'affrontement historique propre à une guerre de territoire et l'affrontement ontologique nécessaire autant à la création artistique qu'à la résistance contre l'oubli de ce que, plus tard, on appellera le patrimoine artistique colonial.

36. VAN LIEFFERINGE, C., « Les Sirènes : du chant mortel à la musique des sphères... », 2012.

37. SIRACUSANO, G., *El poder de los colores...*, 2005, p. 241.

Le recours au maniérisme italien : de la conscience d'une aliénation sublimée

Dans la période de la colonisation du vice-royaume du Pérou, l'art va, par conséquent, faire converger des courants contradictoires, à savoir, l'imposition d'une culture nouvelle, le refus d'une culture ancienne jugée idolâtre, ainsi qu'un mouvement d'adaptation et de conciliation, de dissolution ou, purement et simplement, de rejet, des courants qui imprimeront au phénomène colonial un caractère dramatique, mais qui constitueront, aussi, une source de revitalisation pour des cultures importées, comme le maniérisme italien, ce dernier permettant – paradoxalement – aux cultures autochtones de survivre et d'exploser de vitalité, par la suite, dans le mouvement baroque. La peinture au Pérou et en Bolivie vient ainsi de la période coloniale, et si elle a pu atteindre un haut degré de reconnaissance artistique, c'est bien grâce à l'école de Cuzco et à celle de Potosí, au cours du XVII^e et du XVIII^e siècles.

Dans un premier temps, toutefois, ces écoles reçoivent l'influence de la Renaissance et du maniérisme en provenance d'Italie, avec des peintres italiens jésuites qui se sont installés dans le vice-royaume du Pérou, comme le frère jésuite Bernardo Bitti (Camerino, 1548-Lima, 1610). En 1583, celui-ci est envoyé par ses supérieurs au vice-royaume du Pérou et à Cuzco, où il demeure l'année 1584 afin de réaliser, avec le frère espagnol Pedro Vargas, un retable pour l'église de la Compagnie à Cuzco, ou un second pour l'hacienda jésuite de Picchu (Cuzco) – lequel sera transféré, par ordre ecclésiastique, en 1700 dans la petite église de Challapampa (Puno) –, faits de bois cèdre, de tronc de *maguey* (agave) et de feuille d'or : les deux frères artistes sont obligés d'utiliser du bois de *maguey*, en raison de l'utilisation de cette matière par les indigènes et en raison de la cherté du bois, qui provenait de vingt lieues à l'extérieur de Cuzco, transporté à dos d'homme depuis les vallées d'Amaybamba.

Ainsi, dès le départ, les frères emploient une imagerie européenne d'anges ou de saints martyrs ; mais avec une technique indigène, parce que tous deux étaient peintres et non sculpteurs. À ce titre, le bois de *maguey* est réputé plus facile à travailler que le cèdre. Toutefois, « au niveau de la forme, les reliefs sont exceptionnels. La figure du

pape Grégoire³⁸, qui répond à un S dans sa tournure et son attitude, est très maniériste, son étrange visage effilé en ressort comme très expressif³⁹ ».

Angelino Medoro (Rome, vers 1567-Séville, 1631), quant à lui, quitte Rome pour l'Espagne dans le sillage de Zuccari, Cambiasso et Tibaldi, qui travaillent pour Philippe II à l'Escorial. Comme le monarque espagnol n'a guère apprécié le maniérisme, de nombreux artistes italiens s'en retournent chez eux ou prennent la décision d'émigrer aux Indes, en y apportant des tableaux que l'on retrouvera alors dans les églises ou couvents locaux. Medoro arrive en Colombie en 1587, peint et vend des œuvres à Quito, Lima et jusqu'au Chili⁴⁰. Mais c'est à Tunja, l'un des centres les plus actifs de la Nouvelle-Grenade, qu'il diffuse son œuvre et enseigne la technique de son art à Fray Pedro Bedón (1556-1621), qui est aussi disciple de Bitti et dont l'œuvre est en grande partie perdue.

Luis de Riaño (Lima, 1596-1667), disciple de Medoro, est, lui, actif à Cuzco à partir de 1634, et l'on nous dit de lui qu'il « il diffusa dans la ville l'élégance des formes et le coloris que son maître lui avait inculqués⁴¹ ». Cela est vrai, en particulier, pour les peintures murales de l'église d'Andahuaylillas, près de Cuzco, avec une scène d'Annonciation très singulière⁴². En effet, le peintre n'a pas représenté la colombe du Saint-Esprit, et ce, dit-on, pour éviter chez les indigènes tout encouragement de zoolâtrie. En revanche, sur le haut-chœur, nous avons un exemple important d'influences réciproques, puisque, au goût pour les allégories et pour les hiéroglyphes propre à l'humanisme du XVI^e siècle, s'ajoute un programme évangélique qui

38. Voir Bernardo Bitti (avec la collaboration de Pedro Vargas), *San Gregorio*, Museo regional de Cuzco, dans MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., *El manierismo en los Andes...*, 2005, p. 58.

39. MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., « El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia », 1985, p. 398 (notre trad.).

40. Par exemple *La Virgen con el Niño, entre San Francisco y Santa Clara*, couvent Santa Clara la Antigua, Santiago du Chili.

41. QUEREJAZU LEYTON, P., « La pintural colonial en el Virreinato de Perú », 1995, p. 163 (notre trad.).

42. Voir Luis de Riaño (attribué à), *Escena de la Anunciación*, pignon du haut-chœur, fresque à la détrempe sur parement en brique, premier tiers du XVII^e siècle, Iglesia de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco, dans KUON-ARCE, E., « Del manierismo al barroco... », 2005, p. 110.

accepte la présence de légendes indigènes, pour mieux faire accepter la présence de l'Esprit-Saint chrétien : entre l'ange et la Vierge, se trouve un oculus orienté vers le soleil levant, qui remplace l'image de l'Esprit-Saint. Les rayons du soleil, Inti, viennent illuminer le message chrétien et, même, le confirment, puisqu'ils rendent visibles et lisibles la lecture d'un texte en latin ou en castillan. À l'intérieur de l'oculus, sur l'intrados du cercle, on peut lire ainsi : « *SIN PECADO CONCEBIDA*⁴³ » et, sur les sept cercles qui entourent ce puits de lumière, on peut lire : « *SANCTO ADONAI RADIX EMMANUEL REX CLAVIS REX ORIENS* », ce qui signifie que le Dieu d'Israël, racine et clef du monde, est identifié au soleil, roi d'Orient. En d'autres termes, Inti-Dieu-Soleil entre par l'oculus et illumine l'église en posant son action vivificatrice sur l'Incarnation. Ainsi, en plus de nourrir le monde de la nature, le soleil matérialise l'Esprit-Saint qui féconde la Vierge : « *Así se da la unión Dios-Sol tan buscada por el afán sincretista de los doctrineros*⁴⁴ ».

Juan Pérez de Bocanegra, le curé d'Andahuaylillas, connaissait bien la psychologie et les coutumes des habitants. En 1631, il publie le volume *Ritual Formulario e Institución de Curas para Administrar a los Naturales de este Reyno* (Lima, chez Jerónimo de Contreras) en quechua de la région de Cuzco et en espagnol, cette dernière version étant une paraphrase du texte quechua, et non une traduction. Ce texte avait pour but de consigner les différentes traditions ou sacrements chrétiens qu'un confesseur devait pouvoir communiquer en langue autochtone aux indigènes. Il a même composé en quechua une hymne mariale, *Hanacpachap cussicuinin*, qui compare la Vierge à la joie du ciel (*Hanac pachap cussicuinin*) et à un fruit précieux entre tous, de l'arbre fructifère qui nous comble (*Yupai ruru pucoc mallqui*)⁴⁵.

On peut donc admettre que, dans la fresque de Riaño, « [s]eul Bocanegra peut être l'auteur d'une solution si ingénieuse qui implique la tacite acceptation du Soleil comme image de Dieu⁴⁶ ». Aussi, rappelons que, selon le Nouveau Testament, tout en étant la fiancée

43. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 2008., p. 31.

44. *Ibid.*

45. Voir le début du chant processionnel pour la Vierge Marie dans PÉREZ DE BOCANEGRA, J., *Ritual formulario...*, 1631, p. 708.

46. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 2008, p. 32 (notre trad.).

de Joseph, Marie n'a pas connu d'homme et, face à l'interrogation de l'annonce de l'archange Gabriel lui affirmant qu'elle sera enceinte, cet ange lui répond : « Le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-haut te couvrira de son ombre. C'est pourquoi, le saint enfant qui naîtra sera appelé Fils de Dieu » (Luc 1,35). Or, l'ombre, chez les Incas, est une substance ambiguë, qui représente à la fois « la manifestation de l'énergie, du *camac*, qui s'introduit dans l'individu à sa naissance⁴⁷ », mais aussi le « *supa* [qui] se traduit par ombre, maladie, mort, possédé ou fou⁴⁸ ».

Le lien entre la vie et l'infra-monde et, donc, avec la mort possible, explique que les Incas considéraient le corps que l'on enterrait comme une semence qui devait renaître. C'est pourquoi, encore aujourd'hui, dans la région de Potosí : « *A los difuntos se les entierra, pero no muy profundo porque entienden que el cuerpo se debe posar en el vientre de la Pachamama, no en el mundo de la oscuridad*⁴⁹ ». On peut comprendre alors pourquoi Juan Pérez de Bocanegra a mis en relief le lien entre le principe de vie du Soleil-Inti et le symbole, dans la lumière chrétienne, « [de] ce qui est lumineux, [qui], comme le rythme musical, s'oriente vers la perfection cosmologique et le pressentiment de la proximité du Créateur⁵⁰ ». Pensons, enfin, aux nombreux cercles qui composent cette fresque et à l'oculus central qui, le matin, laisse passer la lumière d'Inti et, le soir, celle de Quilla, la déesse-lune, créant de la sorte des aureoles ou des halos de lumière, sachant que :

*la aureola, o halo, que poseía Inti se podría haber entendido como la casa de éste. La forma de concebir la "casa" de Inti, o de Quilla, es de suma importancia, pues se detecta la idea de que tanto el cerco de Inti y Quilla, como la placenta o como el huevo, fueron formas que se idearon como el germen protector de la vida. Es decir, como el habitáculo de la divinidad*⁵¹.

47. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 277 (notre trad.).

48. *Ibid.*, p. 435 (notre trad.).

49. *Ibid.*, p. 439.

50. NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, 1997, p. 51 (notre trad.).

51. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 241.

En outre, la présence de l'archange Gabriel peut faire penser aux indigènes à un certain nombre de divinités, comme celle du souffle ou celle du vent, qui ressemblent aux anges chrétiens. Le choix de la scène de l'Annonciation est donc fondamental et ne constitue pas un choix anodin pour le prêtre espagnol : dans l'imaginaire chrétien, il s'agit d'une scène maintes fois représentée, parce que l'annonce de la conception du Rédempteur engage l'homme à choisir ce qu'il fera de son humanité. En outre, la Vierge, en tant que femme, n'est pas un être passif, ce qui renforce la place de la femme dans une société nouvelle, laquelle ne peut pas exclure le rôle essentiel que joue la femme indienne dans la communauté, aussi bien d'un point de vue social qu'économique. L'Annonciation montre, en effet, que la vie du bon chrétien est tissée de relations et d'échanges, non seulement entre Dieu et les hommes, l'ange et la Vierge, mais aussi, et surtout, entre le prêtre et ses fidèles, car, en tant que berger des âmes, il agit à l'instar d'un ange pour annoncer la bonne nouvelle. C'est pourquoi, dans le cadre de l'évangélisation massive des indigènes, cet épisode recouvre une dimension prosaïque, puisque « l'annonce est une publication, elle a quelque chose de la publicité donnée à un contenu qui, auparavant, ne concernait que des personnes privées⁵² ». Il faut remarquer, ici, que les indigènes ne pouvaient lire la Bible, activité que la Contre-Réforme, d'ailleurs, n'encourageait guère, et ce, pour contrer l'appropriation du texte et son interprétation par la logique protestante (*sola scriptura*).

L'œuvre de Riaño ne laisse, par ailleurs, aucune place à l'ambiguïté quant à la pureté de Marie : à la gauche de l'archange Gabriel, ainsi que l'exige la tradition, nous voyons un vase avec des fleurs de lys, qui symbolisent la chasteté de l'adolescente et la majesté du Roi divin, mais qui créent surtout une séparation matérielle entre la Vierge et l'archange, de manière à éviter que l'on puisse blasphémer sur une éventuelle relation charnelle entre le messager et la destinataire. L'ange agenouillé maintient aussi une distance qui enjoint Marie à croire en sa parole, comme le souligne, en Espagne cette fois, Francisco de Zurbarán, vers 1638, dans sa propre *Anunciación*⁵³. Luis de Riaño semble ainsi

52. POPELARD, M.-D., *Moi Gabriel, vous Marie...*, 2002, p. 21.

53. Voir Francisco de Zurbarán (1598-1664), *La Anunciación*, vers 1638-1639, huile sur panneau de bois, 266 x 184,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Grenoble, dans

connaître les codes que Francisco Pacheco va fixer à la même époque dans son *Arte de la Pintura* (posthume, 1649), en exigeant que les anges « doivent être peints dans leur jeunesse, entre 10 et 20 ans, des jeunes gens imberbes, aux visages beaux et gracieux, aux yeux vifs et brillants, avec des cheveux blonds et châains, abondants et rutilants, avec de la prestance et une belle proportion de membres » et en demandant de suivre la règle suivante :

La Concepción, se ha de pintar en la flor de la edad de esta Santísima Señora, de doce á trece años, hermosísima, de lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellos cabellos tendidos, de color de oro; con túnica blanca y manto azul, que así apareció á Doña Beatriz de Silva, portuguesa, que fundó la religion de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II año de 1541⁵⁴.

Ainsi, à travers ses disciples, Medoro laisse une empreinte importante sur l'imaginaire indigène, dont le syncrétisme reflète « un continuum religieux catholico-andain aux multiples situations intermédiaires⁵⁵ ». D'autre part, il s'est toujours opposé à Bernardo Bitti, en gardant à la fois des influences maniéristes, comme ces compositions avec des figures dotées d'un léger *contrapposto* et tenant la tête inclinée, mais aussi un modelé exécuté par l'emploi de couleurs chaudes et de tonalités, octroyant aux tissus et aux corps un fort naturalisme. Ce naturalisme, on le retrouve, par exemple, dans son *Jesús de la humildad y de la paciencia*⁵⁶ ou son *Descendimiento*⁵⁷ de la cathédrale de Tunja, qui illustre sa connaissance du travail de Raphaël (voir *La Mise au tombeau*, 1507, Villa Borghèse, Rome) ou de celui de Giorgio Vasari, qui peignit en 1532 sa *Mise au tombeau*

ibid., p. 55.

54. PACHECO, F. de, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 1871 (1649), p. 85-86 et p. 87-88 (notre trad.).

55. MARZAL, M. M., *El sincretismo iberoamericano*, 1985, p. 129 (notre trad.).

56. Voir Angelino Medoro, *Jesús de la humildad y de la paciencia*, 1617, huile sur toile, 210 x 110 cm, coll. Belaúnde Moreyra, Lima, dans ESTABRIDIS CÁRDENAS, R., « Influencia italiana en la Pintura Virreinal », 2001, p. 155.

57. Voir Angelino Medoro, *El descendimiento*, vers 1598, cathédrale métropolitaine de Santiago, chapelle de la famille Ruiz Mancipe, Tunja, Colombie.

du Christ pour le cardinal Ippolito de Medici⁵⁸. Dans ce tableau, le pli du corps rappelle celui de Medoro, ce dernier ayant peut-être connu Vasari à Rome, dans sa jeunesse, et ayant retenu pour la chapelle mortuaire de la famille Ruiz Mancipe une scène exempte de toute narration, afin de se concentrer sur la seule méditation et la seule prière, face au Christ mort.

L'influence de Medoro est d'autant plus importante que, à Lima, il fut l'ami personnel de sainte Rose, dont il fut le premier à faire le portrait, le jour même de sa mort, soit le 24 août 1617 ; et au couvent de San Francisco, il laisse un *Levantamiento de la Cruz*⁵⁹ qui, encore une fois, illustre la dette à l'égard de Rubens dont nombre d'artistes sont alors redevables, et que l'on retrouve dans l'ensemble des colonies américaines, prêtes à développer l'enseignement baroque.

À Lima, l'artiste italien le plus influent fut Mateo Pérez de Alesio ou Matteo de Lecce (Lecce, 1547-Lima, 1616), par le biais aussi bien de tableaux que de fresques murales⁶⁰, ce qui répond à sa renommée puisque, entre autres, il a travaillé vers 1573-1574 sur l'une des fresques de la chapelle Sixtine à Rome (*Lucha entre los ángeles y demonios por el cuerpo de Moisés*), puis a exécuté vers 1575-1576 des peintures pour l'oratoire de Gonfalone et a décoré vers 1576-1581 le Salon des ambassadeurs du palais de La Valette, à Malte. En arrivant à Séville en 1583, il rencontre Francisco Pacheco (1564-1644), l'érudit le plus important de la ville, avec qui il collabore à la rédaction de son *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Séville, 1599), annonçant ainsi son *Arte de la Pintura*, qui fera autorité en Espagne à partir de sa publication posthume, en 1649.

Pacheco ouvre à Pérez de Alesio les portes des commanditaires, en le considérant comme le disciple de Michel-Ange et le peintre du pape. En tout état de cause, Alesio exécute quelques œuvres à Séville (*San Cristóbal*, 1584, cathédrale de Séville) et part pour le Pérou

58. Voir Giorgio Vasari, *Mise au tombeau*, 1532, huile sur panneau, 144 x 133 cm, Museo di Casa Vasari, Arezzo (<https://www.ilbelcasentino.it/casa-vasari-arezzo-seq.php?pag=14>).

59. Voir Angelino Medoro, *El levantamiento de la Cruz*, XVII^e siècle, huile sur toile, 78 x 117 cm, convento de San Francisco, Lima, dans ESTABRIDIS CÁRDENAS, R., « Influencia italiana en la Pintura Virreinal », 2001, p. 151.

60. Voir la coupole de la Capilla de los Villegas, Iglesia La Merced et les peintures du premier cloître du couvent de San Francisco.

en 1589, où il devient célèbre en raison des portraits qu'il exécute pour le vice-roi, García Hurtado de Mendoza, et la noblesse espagnole. Le portrait de Mendoza est désormais perdu, mais il en reste une copie de bonne facture au Museo Nacional de Historia, à Lima⁶¹. Cette copie permet de comprendre le talent du peintre, sa grande renommée au Pérou et, aussi, son allégeance au pouvoir, puisqu'il représente sur le bureau du vice-roi l'encrier et la plume de celui qui va porter châtiment et justice, à l'instar des monarques européens, qui diffusent depuis la cour des images à leur effigie pour montrer que cette même cour, « lieu de résidence de la famille régnante, est garante de l'ordre social et politique⁶² ».

De plus, le fait qu'il ait eu une carrière itinérante entre Quito (Équateur), Potosí (Bolivie) et Santa Fe de Bogotá (Colombie) alimente, dans les régions qu'il traverse, le goût pour les formes espagnoles, en particulier celles de Séville, ce qui explique que les membres de l'élite coloniale fassent travailler les disciples ou les suivants du maître, renforçant encore davantage son magistère artistique tout au long de ce siècle.

Vers 1592, Pérez de Alesio peint un retable pour la chapelle de la famille Aliaga, dans l'église Santo Domingo de Lima, dont il ne reste aujourd'hui – de l'ensemble originel – que la toile de *San Jerónimo*⁶³, qui fait écho au prénom du commanditaire de l'œuvre, Jerónimo de Aliaga, représenté en bas à gauche du tableau. Son nom y est inscrit, car il est aussi le fondateur de la chapelle. Ainsi, la redondance du prénom Jerónimo et la référence à une gravure reconnue de Dürer (1471-1528), *Saint Jérôme dans sa cellule* (fig. 25), hisse la dignité du commanditaire au rang d'une glorification personnelle, répondant par là au progrès du naturalisme et de l'éloge de l'individu propres à la Renaissance.

En tirant les leçons de l'œuvre de Dürer et en s'inspirant du célèbre perroquet de sa gravure *Adam et Ève* (fig. 26) qui pose à côté

61. Voir Mateo Pérez de Alesio, *Virrey don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, 1590, Museo Nacional de Historia, Lima, Pérou, dans BROWN, M. A., « La imagen de un imperio... », 2009, p. 1496.

62. IMPELLUSO, L., « Le portrait d'État », 2001, p. 248.

63. Voir Mateo Pérez de Alesio, *San Jerónimo*, vers 1592, Iglesia de Santo Domingo, Lima, en particulier le détail du perroquet, en bas à droite, dans MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., *El manierismo en los Andes...*, 2005, p. 31.



Fig. 25 – Albrecht DÜRER, *Saint Jérôme dans sa cellule*, gravure, 25,4 x 19 cm, 1511, Washington, The National Gallery of Art.



Fig. 26 – Albrecht DÜRER, *Adam et Ève*, 1504, Washington, The National Gallery of Art.

d'un petit panneau portant la signature du maître allemand, le peintre italien reprend le code, mais y inscrit « *SPECULUM PENITETIA* », pour se référer au saint et à la motivation du donateur. En tout cas, « *la inspiración es tan palpable que aún el tenor de la firma y la distribución del texto han sido copiados*⁶⁴ ». Ce qui importe le plus, dans ce cas, c'est que le code *in* question sera copié par les artistes du vice-royaume, comme le peintre de Cuzco Diego Quispe Tito, qui signera désormais en utilisant l'image du perroquet tenant un bout de papier ou une petite pancarte. Le tableau d'Alesio, en plus d'être la représentation de la vie monastique de saint Jérôme, pose le sujet comme construction proprement philosophique, car le mot « sujet » est, d'un point de vue étymologique, ce qui est « en dessous de quelque chose » (*subjectum*, en latin).

Ce membre de la famille Aliaga invite donc le pénitent à se comporter comme sujet de la foi et comme sujet, par ricochet, de ceux qui la représentent. Et la référence, par le biais de l'image du perroquet,

64. MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, 1972, p. 89.

à la célèbre gravure de Dürer n'est pas un hasard : il est bien connu que, dans le dessin préparatoire de la gravure, l'artiste allemand avait figuré le couple entièrement nu⁶⁵. Mais, dans l'étape finale de l'estampe, destinée à être diffusée dans les cercles religieux, il dut cacher le sexe d'Adam d'une feuille de sorbier des oiseleurs et celui d'Ève d'une feuille de figuier, alors qu'ils n'avaient pas encore consommé le fruit défendu. Ce détail véhicule les attitudes contradictoires que tout l'art religieux occidental chrétien manifeste vis-à-vis du corps : entre l'exaltation des sens et l'extase eucharistique que provoquent les corps demi-nus des saints ou des anachorètes, ressort toujours le thème de la saleté et de la souillure originelles, qui « implique une réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort⁶⁶ ».

C'est en ce sens que le portrait emploie littéralement un ou des modèles par la voie de la pose directe du commanditaire, ou par la voie de références artistiques qui, dans le jeu de l'intericonicité, ne font que consolider le statut du modèle dans la cité. Car la pureté du corps et de l'âme donne à l'innocence et à la virginité une signification spirituelle incapable d'occulter, dans l'histoire de l'Occident, une part d'idéologie politique, « développement de l'ascèse, organisation du monachisme, mise en oeuvre de techniques pour le gouvernement de soi-même et des autres, aménagement d'un régime complexe de vérité des âmes⁶⁷ ».

En ce sens, le portrait de Jerónimo de Aliaga n'appartient plus à l'art religieux, mais à l'Histoire, puisque, en demandant à être représenté, il s'individualise en tant que personne et, juridiquement, il montre qu'il reste le même, ce qui, d'un point de vue philosophique et politique, est la condition nécessaire à l'usage du concept de responsabilité⁶⁸. Cela explique son attitude « en dessous » du saint martyr, car, en se plaçant sous le signe du saint homme, il ne fait qu'inviter les pénitents à l'imiter et, bien qu'au cours des siècles les fervents visiteurs de la chapelle finissent par oublier l'identité du commanditaire,

65. Albrecht Dürer, *Adam et Ève*, dessin, 1504, The Morgan Library and Museum, New York (<https://www.themorgan.org/collection/drawings/144288>).

66. DOUGLAS, M., *De la souillure...*, 1971 (1967), p. 27.

67. FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité...*, 2018, p. 177.

68. CHAUVIER, S., *Qu'est-ce qu'une personne ?*, 2003, p. 10.

son statut de modèle reste ainsi préservé, grâce à cette dépossession de son identité par l'art, qui la rend paradoxalement immortelle. D'où la dimension politique des portraits royaux ou princiers qui, au-delà du passage du temps, font survivre une idéologie, bien plus qu'un modèle.

Le célèbre portrait de Don Francisco de la Robe⁶⁹ accompagné de ses fils est un exemple de l'expression, dans le vaste registre des formes artistiques, d'un langage qui pose le portrait comme conscience d'une pensée et d'une classe sociale : Andrés Sánchez Gallque, qui a travaillé à Quito en tant que disciple du frère dominicain Pedro Bedón dans sa confrérie de Nuestra Señora del Rosario et a été élève de Fray Bernardo Bitti, reçut comme commande de la part de Juan del Barrio de Sepúlveda – juge principal de la *Audiencia* de Quito – d'exécuter un portrait de Francisco de la Robe pour l'envoyer au roi Philippe II comme preuve de l'autorité unificatrice de ce singulier personnage. Ce dernier pose donc au centre, comme le chef de file politique qui a réussi à pacifier les communautés africaine et indigène dans la région côtière d'Esmeraldas, en Équateur.

De la Robe était le fils d'un esclave africain fugitif et d'une Indienne du Nicaragua, ascendance qui marqua les esprits, dans une région du monde où ni les Africains ni les Indiens ne possèdent réellement le pouvoir politique. Pourtant, en faisant allégeance au roi d'Espagne, et ce, en échange d'un vaste territoire dans une région de descendants d'Africains et d'indigènes, il montre que les rapports de force possèdent un ancrage et une existence sociale centrés principalement sur des rapports issus du mode de production fondé sur la domination : ses enfants et lui ont beau montrer leur singularité et leur fierté lors d'une visite officielle à Quito, les vêtements d'apparat de la famille de la Robe ne peuvent pour autant occulter une réalité beaucoup plus crue.

Normalement, ces garçons s'habillent de manteaux et de chemises comme les autres Indiens, mais, comme le signale le

69. Voir Andrés Sánchez Gallque (peintre d'origine indigène, actif à Quito entre 1590 et 1615), *Los mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo*, huile sur toile, 92 x 175 cm, 1599, Museo du Prado, mis en dépôt au Museo de América, Madrid, dans MARTÍNEZ DE LA TORRE, C. et CABELLO CARRO, P., *Catálogo del Museo de América de Madrid*, 1997, p. 132.

commanditaire Juan del Barrio de Sepúlveda lui-même, pour cette occasion, « [ils ont recouvert] leur peau sombre du pourpoint et de la cape espagnols [...] comme souvenir pour le Roi, vêtus selon l'usage espagnol⁷⁰ ». Le peintre indigène ne peut cacher derrière la beauté des apparences un double message politique. D'abord, en dépit de l'allégeance prêtée au roi, que symbolise le chapeau à large bord qu'ils ont ôté, Don Francisco de la Robe et ses enfants demeurent des sujets *différents*. En portant des lances en fer comme référence à l'Afrique et des bijoux dits « primitifs » – ornements buccaux et nasaux, lourds bijoux en or pour les oreilles et le cou, colliers de coquillages –, ils symbolisent la soumission des Noirs cimarrons qui, ayant fui les navires espagnols sur la côte pacifique, étaient devenus des caciques de la population indienne. Puis, l'influence picturale durable de Bitti, de Pérez de Alesio et de Medoro, dans le maniement des couleurs, la composition, le hiératisme et le volume léger des drapés, « montre l'importance et la permanence du dialogue artistique transatlantique, ainsi que le caractère mondial des royaumes espagnols : dans un seul tableau, on peut voir des descendants d'esclaves africains, des gorgerins espagnols, des bijoux préhispaniques et des vêtements asiatiques en soie⁷¹ ».

On comprend donc que ces artistes donnent le jour à une « Renaissance hispanique », dont l'empreinte est très forte sur nombre d'élèves ou de disciples. Certes, « l'uniformité atteint la peinture d'Amérique depuis l'extérieur et la diversité naît depuis l'intérieur⁷² », mais il faut admettre que les lignes thématiques de cet art sont dictées par l'Église, afin de faire participer l'Espagne au concert des grandes nations. En effet, tout en intégrant l'élite créole naissante dans un vocabulaire artistique européen, l'art mobilise un imaginaire péninsulaire et européen qui légitime, à son tour, et sa place et son pouvoir.

Entre l'arrivée de Bitti en 1575 et le départ de Medoro pour Séville en 1626, le langage artistique qui se diffuse depuis le maniérisme doit

70. GARCÍA SAIZ, M. C., analyse du tableau « Los mulatos de Esmeraldas... » 1999, p. 363 (notre trad.).

71. BROWN, M. A., « La imagen de un imperio... », 2009, p. 1492-1494 (notre trad.).

72. GARCÍA SAIZ, M. C., « Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana », 1995, p. 83 (notre trad.).

être compris comme une activité constitutive de la subjectivité de la société coloniale, qui ne pourrait ensuite se développer sans l'appui d'un inventaire artistique. Le langage esthétique prend corps sur les gestes du vivant, rendant possible une manière nouvelle de penser, essentiellement pour la société métisse. En effet, les projections artistiques mises en place par l'Église sont, surtout, des expériences du pouvoir sur le corps des indigènes, afin de construire la représentation du mouvement général de la société et d'intégrer, de la sorte, le corps vécu du vivant dans le corps subjectif d'une minorité. Et c'est cette minorité qui transforme le mouvement en réalisation et représentation du vécu, comme moteur de l'existence.

Ainsi, les premières œuvres regardées par les Indiens possédaient les caractéristiques habituelles de l'école maniériste, avec des formes allongées, des raccourcis accentués, alternant des couleurs froides avec d'autres, parfois chatoyantes. Étant très appréciée par la population indienne, la couleur indique la variation de la vie, et c'est pour cette raison que les Vierges baroques métisses porteront des couleurs très vives, qui résisteront à l'esthétisme contemplatif et austère d'un Bernardo Bitti, dont les formes réduites et sobres ne seyaient point à la force vitale revendiquée par les communautés indigènes dans la valeur cosmique des couleurs.

En outre, à l'arrivée de Bitti en Amérique, nous savons que le concile de Trente, depuis son achèvement en 1563, avait interdit les images qu'il jugeait inconvenantes. À ce titre, en 1566, Pie V fit voiler par Girolamo Da Fano d'autres scènes du *Jugement dernier* de Michel-Ange, que Paul IV, en 1559, avait déjà condamnées pour leur nudité : « Il semble que les yeux, qui ne voyaient jusque-là dans le corps humain sans voile que la beauté, y découvrent tout à coup la nature déçue⁷³ ». L'image de la Vierge répond à cette période d'austérité relative, mais, face aux protestants, qui jugent que l'image de la Vierge a remplacé le Christ, réduisant ainsi la force esthétique et spirituelle de la Rédemption, la Contre-Réforme la défendit avec force. En effet, le débat sur le rôle marial dans la vie du Christ cachait mal l'opposition politique des deux camps : certains luthériens

73. MÂLE, É., *L'Art religieux du XVII^e siècle*, chap. 1, « L'art et les artistes après le Concile de Trente », 1984 (1951), p. 23.

et calvinistes allaient jusqu'à nier la plénitude de la grâce de Marie, considérant qu'elle avait été rachetée, comme tous les hommes et les femmes, par le sacrifice du Fils. Les catholiques insistent alors sur sa beauté et sa miséricorde, et transfèrent au Nouveau Monde les vertus théologiques de Marie, qui leur ont permis de triompher des hérésies, puisque, « outragée par les protestants, elle vaincra le protestantisme par sa puissance de séduction ; elle effacera les erreurs de Luther et de Calvin comme elle a dissipé celles d'Arius et de Nestorius⁷⁴ ».

Bernardo Bitti, qui continue d'être considéré de nos jours comme le peintre le plus influent du vice-royaume du Pérou, par la dimension contemplative de sa peinture et les formes idéalisées de ses figures, marque alors la recherche esthétique de ses disciples indigènes, et ce, pendant tout le XVII^e siècle, dans les écoles de Cuzco, de Potosí et de La Paz, « donnant une peinture attachée à des figures idéalisées, des attitudes dotées d'une certaine naïveté, et parfois, un allongement de certaines parties du corps, qui reflètent l'apport jésuite à la peinture "métisse" du vice-royaume du Pérou⁷⁵ ». Cette peinture va commencer à se singulariser à la fin du XVII^e siècle, pour véritablement éclore au siècle suivant. Il est vrai, comme nous pouvons le remarquer dans *Virgen y el Niño* (fig. IX, p. 128) et *Cristo resucitado* (fig. XVIII, p. 134), que l'extrême humilité des figures divines se voit renforcée par une esthétique centrée sur la beauté des corps et des lignes, invitant ainsi le spectateur à se recueillir au cœur même de la sobriété des détails.

Bitti marque la recherche de la quiétude spirituelle au moyen d'une représentation picturale délivrée des aléas du monde extérieur et constitue, pour ainsi dire, une vraie frontière face au baroque : ses figures tiennent leur solidité de l'espace qu'elles occupent dans la construction globale. De sorte que le regard se concentre et converge toujours vers la délicatesse qui se dégage de l'attitude de la Vierge ou du Christ et des drapés, soigneusement peints pour signifier la précarité de la vie humaine qui nous relie à l'enveloppe du corps, à la vulnérabilité de la peau, mais, surtout, à l'enveloppe de la matière puisque :

74. *Ibid.*, p. 47.

75. MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., *El manierismo en los Andes...*, 2005, p. 79 (notre trad.).

Dans cette casuistique des *corps-ambivalents* – fermés-offerts, féminins-masculins, pudiques-érotiques, chrétiens-païens –, la draperie joue un rôle éminent : elle donne l'opérateur de conversion, l'interface subtile, quelquefois neutre, quelquefois sublime, de toutes les contradictions où jouent ensemble le spectacle et la chute des corps⁷⁶.

Or, si nous regardons de plus près les brillants drapés de Bitti, on observe qu'ils se caractérisent par des plis aigus, voire très pointus, dont on oublie la pesanteur grâce au souffle divin et à la rondeur des lignes du corps ou du visage, qui rappellent Raphaël ou Michel-Ange. Bitti, qui fut actif à La Paz, Potosí, Chuquisaca et travailla dans les missions jésuites du lac Titicaca – notamment à Juli –, fut en contact avec de larges pans de la société indigène, ce qui explique son influence sur la population et les artistes locaux, tous appréciant ses personnages idéalisés ainsi que la lumière qui accompagnait des visages et des corps stéréotypés. Des visages et des corps, malgré tout, dont la beauté et la différence incarnaient, sans discussion, l'attrait que l'on éprouve pour une vérité aussi abstraite, en esprit, que la résurrection et aussi concrète, par la perception, que l'image d'une personne.

En outre, le fait que la Vierge Marie accompagne le Christ depuis sa naissance jusqu'à sa mort sur la croix lui confère, d'un point de vue théologique, une force miséricordieuse et une puissance que certains théologiens considèrent comme capable d'arracher les âmes à l'Enfer. Le frère jésuite Mendoza de Lisbonne va jusqu'à écrire que « ceux qui ont le culte de la Vierge ne sauraient être damnés. Ils ont beau être chargés de tous les crimes, elle leur envoie, au moment suprême, la minute de repentir qui suffit à les sauver⁷⁷ ».

On voit d'après ce qui précède pourquoi l'une des premières œuvres qu'exécute Bernardo Bitti en arrivant au vice-royaume du Pérou est *La Coronación de la Virgen* (fig. VIII, p. 128), qui montre la Vierge entourée d'anges et couronnée par la Trinité. L'importance de cette œuvre, majeure d'un point de vue technique, réside dans l'inventaire des figures que Bitti va laisser en héritage à l'ensemble des maîtres

76. DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa moderna...*, 2002, p. 36-39. C'est l'auteur qui souligne. Voir aussi la fig IX, p. 128, et la fig. XVIII, p. 134.

77. Cité dans MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XVII^e siècle*, 1984 (1951), p. 46.

à venir : la jeunesse des personnages, la blancheur immaculée de la peau, le pli angulaire, le canon anatomique idéalisé et la délicatesse des tons. La place que la Vierge occupe désormais dans la liturgique catholique et coloniale est restituée ici par les deux demi-cercles que sa figure centrale réunit.

Elle est l'axe qui distribue symétriquement la place des anges, et que nous retrouverons de manière récurrente dans les écoles picturales futures : vêtus ou nus, jouant du luth ou de la viole de gambe, ils invitent le spectateur à la prière, par le biais de sons aussi doux que les couleurs pastel du maître, en une heureuse synesthésie. Nous connaissons le pouvoir de la musique, qui peut inonder nos sens et rendre la tragédie de l'Incarnation plus douce, car « la musique de l'aube exigera à la fois une innocence matinale et un cœur nocturne⁷⁸ ». On comprend alors l'assurance du jugement de Bitti, qui utilisera ce thème iconographique pour l'église de La Asunción à Puno et celle de La Merced à Cuzco.

Or, si l'homme demeure un être problématique embourbé dans l'Histoire, chez Bitti, *a contrario*, les affres de la mort se résument au pas délicat de la marche qui emporte le Christ vers sa destination ultime (fig. xvii, p. 133). La chair est sereine, et la douceur de la Vierge et de son fils effacent l'idée selon laquelle le corps se réunit à son âme pour se soumettre à la sentence divine, après la mort. La blancheur du corps du Christ semble être un affront au sommeil éternel, donnant l'impression que la vie sur terre n'a de cesse de se réincarner sous nos yeux, ce qui peut expliquer pourquoi « les écoles d'art indigène les plus importantes, celles de Cuzco et du Collao, ont montré certaines réticences à l'encontre du réalisme et du clair-obscur, que l'on peut expliquer en partie par l'influence de Bitti, comme par les traditions inca et de Tiahuanacu, où l'art était stylisé et n'avait rien de réaliste⁷⁹ ».

78. JANKÉLÉVITCH, V., *La Musique et les Heures*, 1988, p. 72.

79. GIBBERT, T., « Les styles de la peinture coloniale en Bolivie », 1996, p. 172.

Moralisation de la perception et de l'incarnation : l'humilité passive de la personne comme garantie du sacré

L'exploration d'un continent intérieur :
Zurbarán et la cosmogonie polythéiste inca

Reste avec nous car le soir approche (Lc 24,29)

L'influence espagnole fut primordiale à travers l'apport des tableaux de Zurbarán (1598-1664), Valdés Leal (1622-1690) et Ribera (1591-1652), qui font entrer le continent dans la période baroque. Faut-il rappeler que l'influence exercée par l'école flamande est primordiale grâce à de très nombreuses gravures d'artistes flamands comme Rubens, tout comme l'Espagne du xvi^e siècle et Séville furent, elles aussi, sous l'influence du Nord, avec l'installation à Séville de peintres très actifs, tels Jean de Bourgogne et Pedro de Campaña ? On comprend alors l'arrivée en Amérique d'autres peintres espagnols de l'époque baroque, ou même de peintres flamands qui s'installent aussi, à partir de 1640, au vice-royaume du Pérou, tels Viren Nury et Diego de la Puente, qui enseignent eux aussi leur technique.

Mais c'est le peintre quechua Diego Quispe Tito (1611-1681) qui donne à l'école de Cuzco ses lettres de noblesse en proposant un riche coloris dans la tradition de Medoro, se rendant célèbre par l'accent mis

sur le paysage « [qui] est idéaliste, emprunté aux gravures flamandes, qui inspirèrent pratiquement toute sa production¹ ». Néanmoins, c'est le peintre espagnol de la vie monastique qui laisse l'empreinte la plus profonde en Amérique, en commençant par la Nouvelle-Espagne :

C'est autour de 1640 que l'art de Zurbarán pénètre le Mexique. Il le conquiert sans effort, et l'on peut estimer que son influence, concurremment avec celle de Rubens transmise par des graveurs flamands, dominera la peinture mexicaine jusqu'aux dernières années du XVII^e siècle².

Sebastián López de Arteaga, né à Séville en 1610, qui a fréquenté l'œuvre du maître sévillan, arrive au Mexique en 1640 et transfère ses connaissances du clair-obscur jusqu'à sa mort, en 1652 en terre aztèque : *La incredulidad de santo Tomás*, de 1645, ou *Cristo en la Cruz*, de 1643³, en plus de seize portraits de membres du Saint-Office, où il eut une charge honorifique, marquent de son empreinte la peinture baroque mexicaine, en apportant des contrastes de lumière et un sens tactile de l'image. Ceux-ci renforcent la dimension théâtrale, la possible identification du spectateur avec les figures et, dans l'esprit de la Contre-Réforme, un sens du pathétique et de la souffrance

-
1. QUEREJAZU LEYTON, P., « La pintural colonial en el Virreinato de Perú », 1995, p. 166 (notre trad.).
 2. GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, 1960, p. 168.
 3. Voir Francisco de Zurbarán, *Crucifixión*, vers 1635-1640, huile sur toile, 267 x 214 cm, ancienne coll. Lavalley, Lima, dans STASTNY MOSBERG, F., *Estudios de arte colonial*, 2013, p. 231 ; *Id.*, *San Agustín*, XVII^e siècle (1645-1650?), huile sur toile, 204 x 108 cm ; *Id.*, *San Juan de Dios*, XVII^e siècle (1645-1650?), huile sur toile, 205 x 109 cm, Museo Nacional de la Academia San Carlos, Mexico, dans NAVARRETE PRIETO, B. et DELENDA, O. (dir.), *Zurbarán y su obrador...*, 1998, p. 123 et 126 ; *Id.*, *La cena de Emaús*, 1639, huile sur toile, 228 x 154 cm, Museo Nacional de la Academia San Carlos, Mexico, dans RUIZ GOMAR, R., « Nueva España: la búsqueda de una identidad histórica », 2009, p. 597 ; Sebastián López de Arteaga, *La incredulidad de santo Tomás*, vers 1645, huile sur toile, 226 x 156,5 cm, Museo Nacional de Arte, Mexico, dans *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América...*, 1999, p. 303 ; *Id.*, *Cristo en la Cruz*, 1643, huile sur toile, 273,2 x 180,8 cm, Museo de la Basílica de Guadalupe, Mexico, dans KASL, R., *Sacred Spain...*, 2009, p. 232.

« qui présentent une profondeur sans précédent dans le milieu de la Nouvelle-Espagne⁴ ».

Les œuvres de Zurbarán que l'on acquiert ainsi au Mexique ou au Pérou en raison de sa renommée montrent à nouveau la dimension utopique que les religieux tentent d'imposer par l'image : ils ne se trompaient guère, en utilisant le génie d'un peintre qui a su relier la beauté plastique – sens aigu de l'observation, dessin précis, choix des couleurs – à l'efficacité de la compréhension directe de ce que l'on voit. Son *San Agustín* du Museo Nacional de la Academia de San Carlos à Mexico montre le saint d'Hippone concentré sur son ouvrage, certainement les Épîtres de saint Paul, qu'il considérait comme son maître.

Nous devons en effet rappeler l'importance, pour l'herméneutique scripturaire du passage de l'Ancien au Nouveau Testament, du célèbre extrait de la deuxième Épître aux Corinthiens, qui nourrit en profondeur la conception de l'évangélisation par le biais de la grâce et de l'Esprit représentés par le Christ : « Il nous a aussi rendus capables d'être ministres d'une nouvelle alliance, non de la lettre, mais de l'Esprit ; car la lettre tue, mais l'Esprit vivifie » (3,6). En effet, la lettre de Moïse était inscrite sur la pierre, alors que la loi du Christ s'inscrit désormais dans le cœur et l'esprit des hommes.

La force de Zurbarán en tant que messager de la foi chrétienne dans le Nouveau Monde réside dans sa capacité tout humaine à partager un message complexe, car « il a su rendre les ascètes, les séraphiques, les intellectuels ou les martyrs avec un naturel très éloigné des saints désincarnés d'un Greco⁵ ». En outre, fixant ses figures dans l'instantanéité de l'éternité, il évitait toute anecdote et toute surcharge décorative, pour se concentrer sur l'offrande totale de l'être face à Dieu : son *Saint John Houghton*⁶ est fort célèbre, parce que Zurbarán y répugne à peindre les atrocités commises par Thomas Cromwell et préfère suggérer le don absolu du martyr chrétien anglais, qui d'une main tient la corde de son supplice et de l'autre le cœur qu'il offre à Dieu.

4. RUIZ GOMAR, R., « La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala », 1995, p. 123 (notre trad.).

5. DELENDA, O., *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán...*, 1999, p. 127.

6. 1638-1639, 122 x 66 cm, Museo de Bellas Artes de Cadix.

L'attitude statique que le maître sévillan confère à ses personnages a dû, sans doute, attirer le regard de la population indigène et métisse, qui appréciait dans son propre art la monumentalité que l'on retrouve dans ses œuvres de plus de deux mètres de hauteur, ainsi que la pétrification du modèle saisi par une force surnaturelle. Dans *San Juan de Dios*, Zurbarán apportait de surcroît la représentation de la bonté, dont la vulnérabilité humaine a tant besoin : ainsi, en bas à gauche, la beauté du paysage et des fortifications ne fait que mettre en relief l'image du saint portant un malade, ce qui rend exemplaire, aux yeux du public colonial, les activités d'un homme préoccupé par les pauvres et les invalides.

Dans le contexte du xvii^e siècle colonial, ce point est essentiel, car c'est justement en 1630 que Jean de Dieu fut béatifié. En raison de leur taille et de leur sujet, les œuvres que possède le musée mexicain devaient faire partie d'une série de tableaux de saints que l'on utilisait pour décorer les églises et les couvents, afin de délivrer symboliquement un message de bonté qui confirmait la mission de Jésus et des religieux. Comme l'a écrit Pascal :

Les figures de l'Évangile pour l'état de l'âme malade sont des corps malades. Mais parce qu'un corps ne peut être assez malade pour le bien exprimer, il en a fallu plusieurs. Ainsi il y a le sourd, le muet, l'aveugle, le paralytique, le Lazare mort, le possédé : tout cela ensemble est dans l'âme malade⁷.

Les séries de saints ou de figures de « Christ sur la Croix » qu'exécutait Zurbarán avec l'aide de ses assistants soutient la diffusion d'une idée de l'engagement du Christ et de ses disciples dans la vie publique, ce qui explique pourquoi, en 1647, doña Inés de Cabrera Villalobos, abbesse du monastère de Nuestra Señora de la Encarnación de Lima, donne deux mille pesos au capitaine Juan de Valverde dans le but de commander directement au maître sévillan des toiles pour son monastère⁸. C'est ainsi que dans le couvent de la Buena Muerte ou de San Camilo de Lelis de Lima et dans ceux de Tlenocatlan et

7. PASCAL, B., *Pensées*, 2004 (1670, posth.), p. 469.

8. GARCÍA SAIZ, M. C., « Arte viajero... », 2003, p. 208.

de Tlanepanta au Mexique, on trouve des séries de saints fondateurs d'ordres religieux que le peintre exécute de manière quasi industrielle dans son atelier, tandis que d'autres œuvres de meilleure qualité semblent procéder de sa main, comme le *San Juan de Dios* et le *San Agustín* du Museo de la Academia San Carlos de Mexico⁹.

Mais, d'un point de vue politique et religieux :

no importa mucho que las « series » que sirvieron de modelo hubiesen sido ejecutadas por el maestro, salidas de su taller o fuesen copias, pues bastaría que fuesen hechas por seguidores de su estilo para avalar la circulación y repetición de modelos suyos¹⁰.

Ce n'est donc pas tant la qualité artistique et technique des œuvres qui compte, mais le message politique et religieux qu'elles véhiculent. À ce titre, soulignons que *La cena de Emaüs* de Zurbarán est peut-être une interprétation de la gravure *Les Pèlerins d'Emmaüs*, qu'Albrecht Dürer avait exécutée vers 1510 (fig. 27). La sobriété du peintre espagnol expose l'apparition du Christ ressuscité à ses disciples le soir de Pâques : le tableau de Zurbarán est primordial d'un point de vue liturgique, car il rappelle le désarroi des disciples de Jésus, qui avaient appris la nouvelle de sa mort à Jérusalem, mais surtout l'absence de son corps dans le tombeau. Cet événement les avait poussés à quitter la ville et à poursuivre leur chemin. Or, Zurbarán concentre le regard du spectateur sur les mains



Fig. 27 – Albrecht DÜRER, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, v. 1510, Paris, Petit Palais.

9. NAVARRETE PRIETO, B. et DELENDA, O. (dir.), *Zurbarán y su obrador...*, 1998, p. 43-45.
10. RUIZ GOMAR, R., « Nueva España: la búsqueda de una identidad histórica », 2009, p. 596.

du Fils qui, au moment de rompre le pain, est aussitôt reconnu par les disciples qui avaient cheminé avec eux vers Emmaüs, le prenant pour un voyageur ordinaire (Mc 16,12 et Lc 13,35). Le pain, qui symbolise le corps du Christ au moment du partage, rappelle que la bonté des pèlerins les avait encouragés à ne pas laisser cet inconnu poursuivre son chemin seul à la nuit tombante.

Cette rencontre, animée par la bonté et la bienveillance pour un inconnu, ne peut que susciter l'admiration des spectateurs, qui reconnaissent dans l'attitude des pèlerins la difficulté à concevoir la résurrection comme la renaissance éternelle du corps auprès de Dieu. En outre, la réception du message christique insiste sur l'engagement spirituel, alimenté par le corps de la résurrection. En effet, la reconnaissance du Christ exhorte les pèlerins à revenir à Jérusalem pour diffuser la bonne nouvelle, tout comme l'ont fait, dans la capitale mexicaine, les religieux de l'église conventuelle de San Agustín, où ce tableau « était accroché sur le mur du transept en pendant [justement] à *L'Incrédulité de saint Thomas* de Sebastián de Arteaga¹¹ ».

On comprend, dès lors, que la multiplication des images se substitue à la multiplication des pains ; et des tableaux en série mettent en œuvre la réification d'une nouvelle esthétique, qui marchandise la foi chrétienne tout en régulant finalement la réception de l'Ancien Testament et surtout des Évangiles, pour synthétiser ainsi la profusion interprétative des textes et des discours. Mais, derrière le prosélytisme, on doit lire également la place que veut occuper Zurbarán sur la scène européenne : les pèlerins d'Emmaüs ont été peu représentés dans l'art occidental, si ce n'est dans les bas-reliefs, les vitraux, les chapiteaux et surtout les miniatures, à partir du XI^e siècle, avant que ne s'en emparent les grands maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, comme Le Titien, Le Tintoret, Rubens, Velázquez, Le Caravage, Rembrandt ou encore Véronèse¹².

Cette liste, majoritairement composée de peintres transalpins, montre à quel point l'Italie de la Renaissance, du Vatican et de la Contre-Réforme dicte la loi de l'esthétique occidentale¹³. À ce sujet et au sujet, aussi, des œuvres du couvent de San Agustín, l'érudit et

11. RESSORT, C., « Notice de *L'Incrédulité de saint Thomas* », 1988, p. 294.

12. SELLIER, P., *La Bible. Aux sources de la culture occidentale*, p. 263.

13. KAUFMANN, T. D., *Toward a Geography of Art*, 2004.

homme politique mexicain José Bernardo Couto (1803-1862) fait dire, vers 1860, à Don Pelegrín Clavé, peintre catalan nommé directeur du département de peinture de l'académie San Carlos de Mexico, les paroles suivantes :

El de Santo Tomás, de que habló el señor Couto, confieso a ustedes que yo lo tomaría por de algún boloñés de la escuela de Caracci, si la firma de Arteaga escrita al pie no asegurara a éste la gloria de haber ejecutado tan excelente pintura. Está hecha con vigor y una fuerza desconocidos en la escuela mexicana, cuyo rasgo característico es la blandura y la suavidad. Frente a él está colgado otro de Los discípulos de Emaús, sumamente estropeado y sin nombre de autor pero parece venir de la misma mano, pues campean en él las mismas dotes¹⁴.

Les paroles de l'érudit, « accroché à son concept académique de l'art¹⁵ », montrent le chemin que les artistes mexicains devront parcourir pour se frayer un chemin vers la reconnaissance, face au poids du classicisme qui va régner après la période baroque. Pourtant, l'hybridité d'influences dans l'art baroque ibéro-américain va accomplir un processus de rejets multiples et d'assimilations, entre maniérisme et baroque, à l'image de la « vizcacha », du soleil ou de la Vierge, que l'on adapte au goût du client ou de la population. Se crée ainsi un concept de culture métisse, sommée d'inclure le phénomène racial ou économique, mais aussi les activités humaines et les visions cosmologiques indigènes qui se glissent dans les canons importés d'Europe. L'art métis, à partir de techniques de création indigènes, opère la synthèse de techniques précolombiennes et de techniques européennes, de sorte que, de ces noces contradictoires, puisse naître la liberté d'interprétation propre à toute nouvelle culture.

Le baroque colonial (1640-1700) est, à ce titre, l'exemple le plus significatif de l'expression de l'exubérance propre à une liberté peut-être recouvrée, puisqu'il marie sans vergogne des apports maniéristes italiens, mudéjars ou flamands, tous originaires de l'Ancien Monde. Il est la preuve que l'amalgame représenté par l'art espagnol, à la

14. COUTO, J. B., *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 2006 (1872), p. 65.

15. TOUSSAINT, M., prologue, in *ibid.*, p. 9 (notre trad.).

fois occidental, juif et musulman, pouvait facilement s'imprégner de visions indigènes nouvelles, difficilement définissables par manque de documents théoriques écrits ou simplement en raison de la présence du très vaste territoire conquis.

Ainsi, après un siècle de conquête, d'une destruction des codex et des expressions artistiques indigènes, il est ardu de distinguer, par exemple dans le cas de la sculpture religieuse, les pièces qui venaient de Séville de celles qui avaient été fabriquées au Mexique, ou la part d'occultation et d'oubli volontaire dans les témoignages qu'accordaient les indigènes à propos de leurs coutumes et de leurs divinités. Dans le cas de la peinture, Francisco de Zurbarán et son atelier, ainsi que les artistes flamands, ont si copieusement inondé le marché de l'art qu'on les considère comme les pères de la peinture américaine, et ils seront copiés ou interprétés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il faut souligner que les images pieuses ont profondément participé à ce qu'on appelle le « catéchisme par l'image », d'où le nombre impressionnant de gravures ou de copies de tableaux européens ayant circulé dans le Nouveau Monde. Mais nous verrons aussi que des particularités vont peu à peu se définir et permettre à l'art métis d'éclore grâce à des talents autonomes.

L'art, qui est par définition conflictuel, oppose – et ce, en particulier à partir de la période baroque – Éros et Thanatos, un couple qui conjugue ses forces dans l'émanation d'une voix originale, restée souvent anonyme lorsque l'on aborde l'analyse des œuvres des écoles de Cuzco et de Potosí. En effet, les œuvres de ces écoles andines furent souvent produites par des artisans, puis par des artistes indigènes ou métis, qui ont su reformuler à leur manière des formes répétitives provenant d'Europe, en particulier des Flandres. Mais c'est grâce à la répétition que la variation devient possible ; le conflit et la contradiction peuvent alors s'immiscer dans les formes ou les couleurs et laisser éclore, selon l'expression d'Anita Brenner, le chant de « le chant des "idoles derrière les autels"¹⁶ ».

Une nouvelle vision de l'art va ainsi se développer, de manière particulièrement originale, dans le vice-royaume du Pérou, où les Vierges-enfants de Zurbarán (fig. XVI, p. 132) vont laisser la place

16. BRENNER, A., *Ídolos tras los altares*, 1983 (notre trad.).

à une vision organique du monde : l'ombre, qui enveloppe l'homme de non-être et du mystère du langage, lequel renvoie au Verbe, va dire la chose et le monde autrement. Les figures d'anges métis ou les réinterprétations de Pachamama gommant la propension à l'abstraction des représentations chrétiennes et remplacent le clair-obscur par l'irréductible force de l'or et de la lumière.

La *Virgen Niña hilandera* (vers 1680-1710), que l'on décline en versions enfant ou adulte, ainsi que *El Niño Jesús con la corona imperial inca y el ajuar de sacerdote católico*, dont on reparlera plus loin, sont des formes de propagande qui continuent d'insister sur le sacrifice et le poids du péché : selon le protévangelium de Jacques (vers 130-140), la Vierge enfant aurait tissé, avec d'autres jeunes filles de la maison de David, un voile pour le temple du Seigneur¹⁷. Le sujet, traité en Espagne par Juan de Roelas ou Zurbarán, est ici interprété par un artiste indien, qui accorde à la figure de la Vierge l'apparence d'une princesse inca (*ñusta*)¹⁸ : la couronne d'or et l'auréole de la Vierge indienne font écho à l'auréole de séraphins qui entoure la tête de la fillette dans l'œuvre de Zurbarán. Mais on peut constater que, face à la sobriété du maître de Séville, la couronne de fleurs – utilisée dans la peinture, de manière récurrente, par l'école espagnole baroque – renforce ici la présence de la nature. Et elle le fait de manière circulaire, avec la figure de Pachamama, ainsi que la présence synchrétique du Christ, mais aussi du symbole de la rose, de la couronne d'épines et du lys, qui enveloppent la fillette aux allures de princesse. Cette dernière, au lieu de regarder le Ciel, assume son rang en regardant frontalement le spectateur, tout comme le font sainte Rose de Lima¹⁹ et l'Enfant-Jésus des Andes.

Il faut préciser à présent que l'extrême richesse de la parure mariale et l'utilisation d'une peinture à base d'or, pour la mettre en relief, font doublement penser au destin de la Vierge enfant et de certaines princesses incas : en premier lieu, l'or est une matière imputrescible,

17. BATICLE, Jeannine, « Notice de *La Vierge enfant en prière* », 1988, p. 282.

18. Voir Anonyme, *Virgen Niña hilandera*, vers 1680-1710, huile sur toile, 126 x 80,6 cm, Museo Pedro de Osma, Lima, in [Catalogue du] *Museo Pedro de Osma*, 2004, p. 83.

19. Voir Anonyme, *Santa Rosa de Lima bordando*, Cuzco, xviii^e siècle, coll. Barbosa-Stern, Lima, dans *Meštizo del renacimiento al barroco andino*, 2008, p. 85.

comme le corps pur de la Vierge. Et, selon le protévangile de Jacques, l'enfant Marie vécut dans le temple de Jérusalem jusqu'à ses noces. Mêlant vie contemplative et vie active, elle tissait des robes de bure pour des pauvres et des linceuls pour des morts. À l'occasion d'un tirage au sort pour décider de la distribution des matières que les différentes enfants devraient utiliser pour tisser, le signe du destin fit que « la pourpre véritable et l'écarlate échurent à Marie²⁰ ». Et lorsqu'elle sortit puiser de l'eau, une voix retentit et lui dit : « Réjouis-toi, pleine de grâce. Le Seigneur est avec toi. Tu es bénie parmi les femmes²¹ ». Ainsi, selon la tradition, Marie tissait et brodait des toiles fines qu'elle décorait de pourpre et d'or pour les prêtres du temple du Seigneur. Se piquant parfois au cours de sa besogne, la goutte de sang versé annonçait aussi la crucifixion future de son fils.

Chez les Incas, il existait des *Acllabuasi* ou « maisons des Vierges », lieu où des filles nobles de quatre à douze ans s'adonnaient au tissage au nom du dieu Soleil. Leur activité revêtait un véritable intérêt économique pour toute la communauté, car elles travaillaient dans de véritables ateliers textiles²². Et, d'un point de vue religieux, leur virginité et leur rang faisaient qu'elles pouvaient être offertes en sacrifice.

Les congrégations religieuses, qui ont préparé le terrain pour une véritable conquête de l'imagination, devront donc accepter un art métis qui, à la fin du XVII^e siècle et pendant une grande partie du XVIII^e, associe en toute visibilité une cosmogonie catholique aux anciens dieux incas, permettant ainsi aux populations autochtones de résister pour garder leurs idoles, tout en reconnaissant dans les figures de la Vierge, du Christ ou des anges, la possibilité nouvelle d'accéder à un espace de paix révolutionnaire, que l'on appelle le Paradis.

L'image de l'Enfant-Jésus²³ est la représentation réaliste d'une effigie que l'on habillait pour décorer les autels des églises du sud andin. On peut remarquer que le peintre éprouve le besoin de réaliser un rideau rouge qui protégerait l'effigie une fois la liturgie terminée.

20. QUÉRÉ, F. (dir.), *Évangiles apocryphes*, 1983, p. 75.

21. *Ibid.*

22. Voir Anonyme, *El Niño Jesús con la corona imperial inca y el ajuar de sacerdote católico*, Pérou, XVIII^e siècle, huile sur toile, 86 x 75 cm, coll. part., dans WACHTEL, N., *La Vision des vaincus...*, 2004 (1971), p. 121.

23. RISHEL, J. J. et STRATTON-PRUITT, S. (dir.), *Revelaciones...*, 2007, p. 469.

Mais pourquoi ne pas y voir, également, le signe du voile que la Vierge enfant avait brodé pour le rideau du Temple ? La pratique des effigies fut peut-être diffusée par les Indiens faisant partie de la confrérie de la Compagnie de Jésus à Cuzco : l'enfant, qui bénit de sa main droite le monde qu'il tient dans sa main gauche, fait donc penser aux processions religieuses, où l'on exposait ce type de sculpture sur une estrade faisant autel, et ce, afin de susciter l'adhésion politique et religieuse des populations récemment converties. La cape d'évêque et la tunique dorée qu'il porte rendent en effet la scène comme empreinte de solennité. Mais les sandales à tête de puma, la coiffe inca et la lumière qui se dégage du tableau peuvent renvoyer à PUNCHAO, ancienne idole vénérée dans le temple du Soleil à Cuzco, « qui avait la forme d'un enfant en or, avec des rayons solaires qui sortaient de sa tête, était vêtu d'un *uncu* inca, avec, comme emblèmes, un couple de félins de chaque côté²⁴ ».

Exemple de symbiose cosmique entre la terre, les dieux et les hommes

La référence aux félins ne constitue guère une surprise dans cette iconographie, car l'animal sacré de l'infra-monde, des montagnes et des grottes est vénéré dans ces espaces depuis le v^e siècle, comme l'atteste l'image de Wiracocha sur la « Puerta del sol » (fig. 28), dans le site archéologique de la civilisation de Tiahuanaco (viii^e-xi^e siècles), laquelle a pris naissance sur la rive sud du lac Titicaca, à plus de 3 800 mètres d'altitude. Les Espagnols furent très étonnés par la symbiose qui existait entre la terre, les hommes et les dieux, dont nous comprenons le sens dans cette porte de 2,75 mètres de haut, 4 mètres de largeur et 70 cm d'épaisseur : elle présente ainsi un style géométrique, abstrait et tridimensionnel, qui associe sur sa façade le lien qu'entretiennent les hommes et les dieux, la pierre et le ciel,

[que] está resuelto con solemne racionalidad morfológica y una severa composición que hace del todo una armónica obra arquitectónica-escultórica de hierática presencia. Un impar monumento de superior

24. MUJICA PINILLA, Ramón, in *ibid.*, p. 468 (notre trad.).

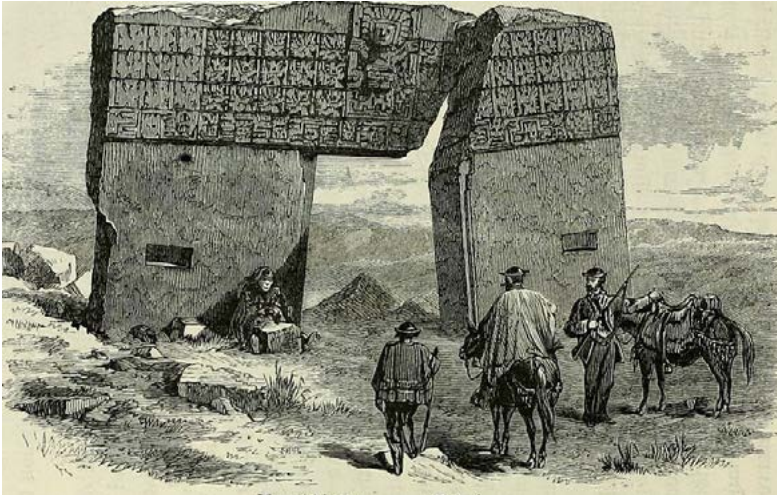


Fig. 28 – Une vue de la *Puerta del Sol* (pierre, 2,75 x 4 m, v 500-700) au XIX^e siècle avec Wiracocha au centre, dans James ORTON, *The Andes and the Amazon: Bor across the Continent of South America*, New York, Harper, 1876, p. 455.

*intelectualidad y estética cuya exacta función urbanística sigue siendo un enigma*²⁵.

De ce fait, si nous observons le dessin²⁶ qui représente l'œuvre dans le détail, on constate que ce dieu est semblable à un être humain posé sur une forme pyramidale, cette forme rappelant celle des montagnes et, par conséquent, de la déesse mère-nature. Sur son visage, à la place des yeux, et aussi à l'intérieur du corps, se logent des pumas – le puma est un animal sacré qui vit dans l'infra-monde et se déplace la nuit. Sur son torse, le dieu porte le dessin d'un ver de terre, symbole de la mort des hommes. En effet, un dessin identique se loge au sein de la pyramide-montagne qui protège aussi des pumas et des condors, ce qui illustre la possible renaissance des morts sous forme de matière réincarnée dans les éléments de la nature. Car, autour de sa tête, les rayons du dieu soleil-Inti se composent de rayons de lumière et de têtes de pumas, ce qui relie les mondes céleste et terrestre, éclairant

25. Voir BAILEY, G. A., *Art of Colonial Latin America*, 2005, p. 81.

26. Voir image du dieu Wiracocha, dans *ibid.*, p. 75.

ainsi une scène anthropomorphe qui, par son abstraction et sa pureté, met en valeur un monument.

En effet, en haut de la porte, nous trouvons en relief l'image du dieu Wiracocha, qui rend cet ouvrage particulièrement intéressant :

*El monolito se presenta como una obra singular, de metafísicos elementos míticos y original concepción expuestos en su friso ideográfico. Allí, un dios supremo, Viracocha, aparece rodeado de una corte de soldados-ave y pletórico de signos. Tal imagen atesora un pensamiento cosmovisivo de los tres planos de la realidad: Cielo, Tierra e Inframundo*²⁷.

Les sceptres à tête de condor que le dieu porte à chaque main, ainsi que la robe et les pendentifs à têtes humaines, laissent présager l'interprétation selon laquelle il s'agit là d'un rite sacrificiel, interprétation que le creux de la montagne et le ver de terre viennent étayer. Pourtant, l'éclosion de formes géométriques et la multiplication duale des figures renforcent l'idée du cycle de la vie, privilégiée dans la logique inca : le condor est à la fois unique et double (cf. le sceptre de droite), la montagne échelonnée se dédouble dans le corps de Wiracocha, qui forme un triangle, donc une montagne ; le ver de terre est à la fois dans l'infra-monde et à l'extérieur, sur la poitrine de la divinité, comme pour signifier que la vie et la mort se conjuguent, à l'instar d'une chenille de papillon ou du cœur de l'homme, qui signe son entrée dans la vie, ainsi que son dernier souffle agonique ; justement, au cœur de la montagne s'associent quatre pumas (2 + 2) et six condors (3 + 3), ce qui unit le pair et l'impair, donc l'infini.

On peut en déduire que le syncrétisme, comme union des contraires, faisait partie de la logique indigène : le mot syncrétisme provient du grec ancien *synkretismós*, qui veut dire « coalition de deux adversaires contre un troisième » et, si l'on suit l'étymologie de ce terme, le syncrétisme fait aussi référence à un système philosophique qui intègre des éléments philosophiques nouveaux, fruit de l'union et de la conciliation de doctrines différentes. Ce terme est également utilisé pour faire allusion à la culture ou à la religion, tout en faisant apparaître le caractère de fusion et d'assimilation d'éléments

27. SONDEREGGER, C., *Estética amerindia*, 1997, p. 74.

différents. La fusion du christianisme et des croyances des habitants conquis crée ainsi un mélange entre les doctrines, les croyances et les légendes, typiques de deux pays différents.

Mais, dans un premier temps, le syncrétisme culturel concerne un processus de transculturation et de métissage dont les causes peuvent être positives, mais aussi conflictuelles, car le principe de reconnaissance, nécessaire à la constitution de codes de partage, se fonde principalement sur la perspective psychologisante de l'identification. En effet, ce processus peut unifier les croyances des peuples qui se rencontrent, mais aussi les pratiques sociales et, dans ce cas, la première rencontre peut s'avérer négative, lorsque s'établit seulement une superposition de codes qui ne se mélangent pas. Tel fut le cas avec Francisco Pizarro, qui s'associe à Diego de Almagro et à Hernando de Luque pour conquérir le « Birú », c'est-à-dire l'empire inca du Pérou : en 1531, à la suite d'une épidémie de variole qui se dissémina dans tout l'Empire, tuant même le chef inca Huayna Cápac, éclata une guerre civile opposant les deux successeurs au trône, Atahualpa et son frère le Sapa inca Huáscar. Pizarro se dirigea avec près de deux cents hommes et trente-sept chevaux vers Cajamarca, où il fit prisonnier Atahualpa le 16 novembre 1532. Après le paiement d'une rançon en or et argent, son pouvoir se voit renforcé par l'arrivée d'Almagro, accompagné d'une centaine de soldats arquebusiers. Pizarro exécute Atahualpa, s'associe avec la noblesse de Cuzco, la capitale de l'Empire, qu'il occupe et domine à partir de novembre 1533.

On constate donc que la rencontre se fait par la violence, mais les Espagnols découvrent aussi une vision circulaire de la réalité, qui va à l'encontre de la vision linéaire du temps européen, ainsi que l'indique le schéma du modèle de la cosmovision inca²⁸.

Pour les incas originaires de la région du lac Titicaca ou peut-être de la région du Machu Picchu, les objets matériels se transforment donc dans un espace défini par quatre parties, comme le nom de l'Empire l'indique : « *Tabuantinsuyu* » étant un mot d'origine quecha signifiant « la Terre des quatre parties ». À l'intérieur, ce monde se divise en trois parties, « *Hanan Pacha* » (le monde

28. SONDEREGGER, C., *Arte cósmico amerindio...*, 2010, p. 39.

d'en haut), « *Cain Pacha* » (le monde d'ici) et « *Uchu Pacha* » ou « *Urin Pacha* » (le monde d'en bas). Dans le panthéon des dieux dominait Pachamama, considérée comme la déesse de la nature, productrice d'aliments et parfois identifiée à une petite fille, d'où le lien, dans les tableaux baroques, entre Pachamama et la Vierge enfant, car elle vivait sous la terre et à l'intérieur des montagnes, comme symbole de la semence et de la reproduction.

Ensuite, existait Wiracocha, qui était une divinité céleste pourvue des caractéristiques solaires ; et, en raison de la dualité ciel/terre, il existait des formes de communication entre ces deux plans, dont les plus connues étaient l'arc-en-ciel, l'éclair et le serpent : l'union du ciel et de la terre apparaît dans l'étymologie du nom du dieu, puisque « *Wira cocha* » signifie en langue quechua « réunion de toutes les choses²⁹ ». Le cercle représente alors l'union des territoires en cercles concentriques autour de la capitale Cuzco, dite « le nombril du monde ». Mais cette vision politique s'appuie sur une vision spirituelle, qui considère l'ensemble de l'univers connu comme un cercle, c'est-à-dire « un grand œuf ou germe Créateur, s'incarnant dans *Pariacaca* ou *Viracocha*, [qui] s'établit dans le ciel lointain, dans les lointains de ce qui fut créé³⁰ ».

L'empereur inca était considéré lui aussi comme un lien entre le ciel et la terre, puisqu'il était le fils du dieu soleil Inti, ce qui formait, d'un point de vue visuel, un ensemble circulaire triple, qui s'intégrait à un monde infini dominé par Wiracocha, lequel était considéré comme un dieu supérieur. Ici, le modèle cosmologique est vivant, car les trois plans – ciel/terre/infra-monde, avec leurs attributs respectifs – tournent et peuvent occuper tout l'espace et le temps, ce qui permet à présent de mieux comprendre la prédominance du cercle dans de très nombreux tableaux baroques, en particulier dans les représentations de la Vierge. On pense, ainsi, à l'œuvre de José de Arce³¹ et à l'œuvre anonyme *Nuestra Señora de Pomata* (fig. xv, p. 131), qui reprennent la couronne de la Vierge Marie, associée aux plumes

29. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 253 (notre trad.).

30. *Ibid.*, p. 180 (notre trad.).

31. Voir José de Arce, *Nuestra Señora de Pomata*, XVII^e siècle, huile sur toile, 155 x 100 cm, école du Lac Titicaca, coll. part., Bolivie, dans *El retorno de los ángeles...*, 1996, p. 151.

qu'utilisaient les princesses incas ou les membres de la noblesse pour se parer. De même, la figure du corps sous forme de montagne ou de forme ovoïde fait référence au « germe de la division primordiale, le placenta de l'univers³² ».

Ceci explique l'existence d'autres divinités d'une extrême importance, importance que l'on doit lire en filigrane à partir des courbes et des cercles qui se répètent dans les œuvres du baroque métis, telle une orfèvrerie ajourée de la pensée inca : Pachacamac (« celui qui anime le monde »), fils du soleil et de la lune, est un dieu suprême, parce que créateur et vivificateur de toutes les choses du monde. Son symbole, le feu – à l'instar de Wiracocha –, est souvent présent sous les traits de l'auréole ou de la puissante couleur dorée qui est l'apposition sur la toile de poudre d'or et qui porte le nom de *brocateado*.

Viracocha, appelé aussi *Con* par les Quechuas, est le dieu de la pluie, créateur du soleil, de la lune, des étoiles et de la terre. Et en extrayant toutes ces créatures d'une île du lac Titicaca, la Pacarina, considérée comme le lieu primordial, il a formulé la vision du monde comme une dualité mâle/femelle. Il tire de cette vision une force symbolique qui fait de lui le fondateur de la ville de Cuzco, centre des quatre parties de l'Empire. Inti (dieu soleil), Quilla (déesse lune), Illapa (dieu de l'éclair et du tonnerre) et Mamacocha (déesse mère de l'eau) accompagnent les figures tutélaires. Il va de soi que leurs repères spatiaux et leurs références culturelles ne permettaient pas aux Espagnols de comprendre le rôle du diadème solaire, ni le pouvoir des rayons, ni l'image de ce pouvoir liquide et littéralement physique que représente l'irradiation de la lumière sur le monde. La porte du soleil de Tiahuanaco propose des plans qui définiront jusqu'au baroque une vision morpho-plastique et, surtout, dogmatique que les Espagnols considéreront comme hérétique, alors que, dans la vision indigène, prédomine déjà au VII^e siècle l'idée selon laquelle la force matérielle des choses découle de la force spirituelle.

Il n'est guère surprenant que l'invocation à la Vierge Marie soit, dans le monde ibéro-américain, aussi vaste que les éléments de la nature qu'elle représente ou que la vision polythéiste que l'Église tente de supprimer. On compte, en effet, près d'un demi-million de noms

32. *Ibid.* (notre trad.).

de villes, de temples ou de cathédrales qui contiennent son nom, sous des formes aussi différents que Guadalupe au Mexique, Guápulo en Équateur, Chiquinquirá en Colombie, Luján en Argentine, Andacollo au Chili et Chapi, Cocharcas ou Mamacha³³ (de l'espagnol *mamá* + le suffixe diminutif quechua *-cha*) au Pérou ; ce à quoi l'on ajoutera des singularités étonnantes, dont le premier exemple est la « Nuestra Señora de Pomata » mentionnée *supra*, puisque *pomata* signifie en quechua « la maison du puma », ce qui prouve que chaque région s'appropriait le culte marial, comme ce fut le cas à Pomata, à l'extrémité sud-ouest du lac Titicaca péruvien, dans la région de Puno, où l'ordre des dominicains dut s'adapter à la croyance indienne, pour mieux faire accepter le christianisme.

Ainsi, à la tiare papale de la mère et de l'enfant s'ajoutent les plumes que portaient jadis les princesses incas, la figure triangulaire faisant penser à la montagne ainsi qu'à l'ascension du Christ vers le ciel (Lc 24,50 ; Mc 16,19) ou à l'assomption de la Vierge, dont la lumière souligne qu'elle n'a connu, ni la dégradation du tombeau, ni l'impureté de la chair, puisqu'elle tient dans sa main droite un lys blanc, à moins qu'il ne s'agisse de la « *cantuta* », fleur des Andes devenue aujourd'hui la fleur nationale et de la Bolivie et du Pérou. Le second exemple est la *Virgen de Copacabana* en Bolivie³⁴, dont le nom a été pris de l'ancien dieu du lac Titicaca pourvu d'un aspect de poisson anthropomorphe, ce qui confirme que, pour inculquer rapidement leur doctrine, les religieux sont guidés par un souci d'efficacité, prêts à admettre « une invocation semblable au dieu que l'on veut banir et [que] l'on change les attributs pour faciliter la substitution³⁵ ».

D'un point de vue étymologique, cet élément n'est finalement pas nouveau puisque, en Europe, la signification du nom de la Vierge est aussi poétique que variée : pour saint Anselme, *Maria* signifie en hébreu « maîtresse de la mer », pour Canisius, « pluie propice venant de la mer », pour le frère Salazar, « celle qui lance des flèches sur la mer », et pour saint Bernard « l'étoile de la mer ». La capacité qu'ont

33. *Ibid.*, p. 84.

34. Voir Anonyme, *La Virgen de Copacabana*, école de Cuzco, XVII^e siècle, couvent franciscain La Recoleta, Cuzco, dans GIBERT, T., « El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas », 2009, p. 1275.

35. *Ibid.*, p. 1266 (notre trad.).

les hommes de s'approprier la croyance mariale est alors aussi variée que leurs sentiments et turpitudes. À Naples, territoire de la couronne espagnole et du baroque flamboyant de marbre et de stuc, on nomme les églises selon l'imaginaire que leur beauté inspire : Sainte-Marie-de-l'Étoile, Sainte-Marie-de-la-Rose, Sainte-Marie-de-la-Neige, Sainte-Marie-Porte-du-Ciel, Sainte-Marie-de-la-Splendeur, Sainte-Marie-de-la-Solitude, Sainte-Marie-des-Anges, Sainte-Marie-des-Servantes, ou encore Sainte-Marie-des-Âmes. Les peintres baroques de Vierges andines n'auraient point rechigné à l'appeler « vasque d'eau vive », « lampe inextinguible », « étoile du matin brillant entre deux nuages » ou bien « char d'or du soleil mystique »³⁶.

C'est pourquoi, à la monumentalité de la porte du soleil ou aux blocs massifs de l'architecture inca du Machu Picchu, nous devons répondre par l'image des Vierges andines qui, au-delà de leur exubérance presque « folklorique », sont la preuve que perdure, encore au XVIII^e siècle, une conceptualisation du monde qui est le résultat d'un dessein métaphysique, fondé sur des codes et une idéographie plastiques. Les artistes issus d'une société coloniale traduisent par des formes plus mimétiques un bagage conceptuel hérité du lac Titicaca et du site de Tiahuanaco,

*participe de aquella concisa filosofía cosmovisiva, propiciatoria y comunicante de un pensamiento integrado con la naturaleza, mítico animista, agrario y eternal. Siglos después los quechuas incas retomaron y practicaron aquellas ideas de sus ancestros aimaraes pero con muy diferente criterio morfológico*³⁷.

Le mimétisme vu comme concept religieux occidental va modifier l'ensemble de la perception du monde, régi par une force fluide qui coule de haut en bas, à travers l'énergie existentielle et la permanence des dieux sur terre. Dans l'œuvre de José de Arce, les nombreux colliers de perles, dont la blancheur signifie la pureté de la Vierge, font s'écouler la lumière telle une onde liquide, car « [au] petit matin, quand le Soleil revenait de l'infra-monde, toute la communauté allait

36. MÂLE, É., *L'Art religieux du XVII^e siècle*, 1984 (1951), p. 46.

37. SONDEREGGER, C., *Estética amerindia*, 1997, p. 75.

aux sources et aux rivières pour se laver, afin que ses maladies s'en aillent, à travers la purification des eaux³⁸ ».

Nous constatons, par l'étude de ce monument, que la place acquise par l'énergie, l'espace et le temps mêlés s'oppose presque totalement aux trois étapes du temps occidental – passé, présent, futur – et à la division tripartite du monde chrétien : la notion de péché originel, qui va de pair avec l'idée d'Enfer, la rédemption dans l'espace du Purgatoire et, enfin, la notion de Paradis, laquelle serait le signe absolu de la miséricorde divine, puisque la renaissance du corps et de l'âme enfin réunis serait l'image de la surabondance de l'amour de Dieu pour l'homme, dont l'espérance ne fait que traduire un vif désir à l'égard de son Créateur.

C'est pourquoi le schéma de la hiérarchie et de l'emboîtement des degrés d'images et de symboles du Verbe³⁹ est finalement compatible avec le syncrétisme à l'œuvre dans la société coloniale : pour faire exister l'homme, Dieu se met en image par son intellection, qui est simultanément une connaissance de Dieu et une conception du cosmos. Dans ce cas, pour créer l'univers, Dieu a eu besoin d'une vision de Sa Vérité, et la perception du monde que nous observons à chaque instant est le reflet de Son intellection et de Son mystère. Ainsi, l'âme humaine est forcément convoquée parce que, pour avoir conscience de l'Incréé, l'âme humaine se doit de regarder le Verbe comme le miroir de l'Invisible. Et ce dernier étant illimité, le monde que nous observons est le reflet d'une nature divine infinie, dont la réalité spirituelle est une gradation de l'imaginaire remontant jusqu'à l'Incréé de toute création :

Avec sa hiérarchie d'univers et de créatures, la création est images sur images, visions sur visions. Chaque degré de la création est le symbole d'un degré supérieur, et cela jusqu'au Verbe, qui est le Sens de tous les symboles et le premier Symbole de Dieu. Le Verbe est l'Image créatrice des anges et des réalités spirituelles, et ceux-ci sont l'image fondatrice des âmes et des réalités subtiles, lesquelles sont l'image formatrice des phénomènes sensibles⁴⁰.

38. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 131-132 (notre trad.).

39. RINGGENBERG, P., *L'Art chrétien de l'image...*, 2005, p. 24.

40. *Ibid.*, p. 23.

La seule différence – mais elle est de taille – avec le monde pré-hispanique, c'est que le christianisme pose deux pôles, dont le Fils est l'unique synthèse : à une extrémité, nous avons le Père, qui est sans image et, de l'autre, le monde sensible du réel, qui se situe aux confins de la Création, sous forme de matière. En revanche, en l'occurrence chez les Incas, le temps linéaire, propre à la vie humaine, existe et il est aussi lent que le processus vital de la production agricole, tout en s'intégrant à un espace-temps circulaire que nous pourrions qualifier de « naturalisme religieux ». D'un point de vue synchrétique, on a là l'explication suivante :

En la transformación y evolución religiosa del Perú, no hay que hablar tanto de tres tipos de religión (la trasplantada en el mundo criollo, la nueva en el mundo mestizo y la persistente en el mundo andino), cuanto de dos círculos de los dos sistemas religiosos en contacto, el católico y el andino, casi superpuestos, pero que dejan dos pequeñas medias lunas que representan aspectos del sistema católico que nunca llegaron a insertarse en el mundo indígena (por ejemplo el sacerdocio o aspectos de la religión andina a la Pachamama)⁴¹.

Ce point d'incompatibilité est symbolisé, peut-être, par le nombre de cercles et de demi-lunes que l'on voit apparaître dans les tableaux du baroque andin, comme signe de Quilla, la déesse lune, ou d'Inti, le dieu soleil créé par Wiracocha pour extirper le monde de l'obscurité et qui, dans sa course quotidienne, « naît à l'est, s'élève dans le ciel et parcourt un trajet qui finit par une plongée dans la terre ou dans la mer, où il reprend son chemin souterrain en sens inverse pour émerger à nouveau de sa source⁴² ». La vie des formes organiques est visible également dans l'immensité des paysages dominés par la Cordillère et le lac Titicaca, une mer intérieure qui brille comme une plaque d'acier, associant de la sorte les couleurs de la terre ferme ou des îles du soleil et de la lune, ainsi que les nuages balayés par le vent, créant cette texture impermanente, semblable au métissage et que l'on reconnaît « dans un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation qui

41. MARZAL, M. M., *El sincretismo iberoamericano*, 1985, p. 128.

42. BERNAND, C. et ESCRIVE, C., *Viracocha, le père du Soleil inca*, 2008, p. 49.

se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manières qui ne sont pas totalement aléatoires sans pour autant être déterminées⁴³ ».

Si nous revenons à Fernando de Valverde, on comprend alors qu'il ait saisi visuellement le sens de la philosophie platonicienne au contact de la religion indienne et des éléments naturels de la région de Cuzco et du lac Titicaca : dans *Le Politique* (273 d6), Platon définit la mer floue et ondoyante comme « un espace infini du dissemblable » et, dans *Le Banquet*, seul Éros, qu'il définit comme une « constitution [...] ondoyante » (196 a2), aide l'homme à formuler une pensée de l'harmonie fondée sur l'ajustement et l'adaptation aux couleurs de la nature :

Le fait que le dieu vive au milieu des fleurs explique la beauté de son teint. Sur ce qui ne fleurit pas, sur ce qui a passé fleur, corps, âme ou quoi que ce soit d'autre, Éros ne se pose point. Mais s'il se trouve un lieu bien fleuri et bien parfumé, là, Éros se pose et demeure⁴⁴.

Les peintres indigènes ou métis, dans les œuvres que nous avons analysées jusqu'ici, n'auraient pas refusé de souscrire à une telle vision, car « la mythologie, la cosmogonie, les dimensions de l'espace et du temps contribuent à former une vision globale du monde, où se situent les individus, les lieux et les événements⁴⁵ ». Mais, comme le vent ou la mer, l'eau et les séismes mettent à mal l'unité de la ressemblance et poussent la matière meurtrie par le temps et les mouvements vers une continuelle fin, qui germine alors d'innombrables possibilités. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre l'absence de perspective et l'*horror vacui* qui caractérisent la plupart des œuvres étudiées. Les indigènes ont éprouvé des réticences à vouloir appliquer la maxime bien connue de Léonard de Vinci, selon lequel « la peinture est mentale » (« *la pittura è mentale* »)⁴⁶, qui quadrille l'espace et l'enferme dans la pure conscience créative de l'artiste.

43. LAPLANTINE, F., « Pour une pensée métisse », 2015, p. 33.

44. PLATON, *Le Banquet*, 196 a7-b3, 2016, p. 125.

45. WACHTEL, N., *La Vision des vaincus...*, 2004 (1971), p. 130.

46. VINCI, L. de, *Traité de la peinture*, 1987 (1651), p. 87.

En revanche, les Indiens ont préféré insister sur la gravité du monde, puisque cette *horror vacui*, si caractéristique de leurs toiles, écarte, dans une image figée par la perspective, toute remise en question de la vitalité des éléments. Les anges, tout comme les vierges ou les dieux, sont inclus, non pas dans le paysage, mais bien dans le cours de la matière elle-même :

[Los artistas] se preocuparon por representar las ideas pervivientes a lo largo del tiempo expresadas por los mitos conceptualizados y sincretizados. La pintura en general representó la realidad conocida, en vez de la realidad visual, por eso pintaron tan reiteradamente las imágenes escultóricas, como el Cristo de los Temblores, la Virgen del Rosario de Pomata, la Virgen de Copacabana, la Virgen de Sabaya, los ángeles y arcángeles arcabuceros, etc., y en casos especiales como las vistas en Cusco, Potosí y La Paz, las perspectivas fueron elaboradas a partir del conocimiento de la realidad, en visión de vuelo de pájaro, de perspectivas improbables, semejante y comparable a la expresada en los textiles andinos, que no corresponden a visiones reales y repetibles⁴⁷.

En supprimant le paysage comme élément d'une vision vraisemblable, les peintres ont transcendé l'héritage réaliste de la Renaissance et du maniérisme pour créer un concept propre : le baroque métis, qui couvre la toile d'or et de matière, pour surmonter sans doute le souvenir victimaire d'une grandeur inca irrécupérable. Sachant que le souvenir a quelque chose de moins authentique que la véritable douleur, l'art baroque andin présente désormais le visage d'une conscience, et non d'une morale. Si nous abordons les deux versions de la *Virgen del Cerro* (fig. XII et XIII, p. 130), nous observons ainsi la double trinité que représentent, sur la partie supérieure, le Père, le Fils et le Saint-Esprit et, en dessous, Quilla (à droite), Inti (à gauche) et la Vierge-Pachamama qui, telle une apparition, surgit de la « montagne riche », nommée ainsi en raison de la quantité des ressources d'argent que les Espagnols exploiteront à partir de la fondation de la ville de Potosí en 1545. En effet, pour filer la métaphore

47. QUEREJAZU LEYTON, P., « La pintural colonial en el Virreinato de Perú », 1995, p. 170.

platonicienne, selon la légende, le métal précieux jaillissait à fleur de terre.

Il est vrai que, un siècle après la conquête, la Casa de Contratación de Séville avait reçu environ 180 tonnes d'or, soit 20 % du minerai produit en 1500 dans le monde connu et 18 000 tonnes d'argent dont 80 % provenaient de Potosí⁴⁸. On connaît l'adage selon lequel on aurait pu construire un pont entre la ville impériale bolivienne et l'Espagne, simplement avec les os des Indiens décimés par ce travail à 4 067 mètres d'altitude. Dans la version du Museo de la Casa de Moneda de Potosí, autour du globe terrestre, on reconnaît au pied du *Cerro* l'empereur Charles Quint (1500-1558) et le pape Paul III (1468-1549), un cardinal, un évêque et un membre de l'ordre d'Alcántara, tandis que sur la montagne, de manière dispersée, des personnages de taille bien moindre racontent l'histoire de l'Indien Gualpa, qui découvrit la première veine ouverte d'argent en cherchant des lamas en fuite. Une autre légende raconte que, à force de pleurer, Quilla, dont les larmes et les excréments *sont* l'argent, aurait versé sur la montagne autant de richesses.

L'importance historique de la ville et du *Cerro* est démontrée par l'existence de cinq tableaux représentant tous le même sujet⁴⁹ : d'après l'augustin Alonso Ramos de Gavilán, dans son *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), le soleil envoie ses rayons à la terre pour le bénéfice de l'humanité, tout comme Dieu envoya Marie pour la rédemption des hommes. Et il ajoute que Marie est la montagne d'où est issu ce rocher sans pieds et sans mains qu'est le Christ. Pour expliquer cette identification du point de vue théologique, il précise que le Christ n'avait, avant sa Passion, ni pieds pour fuir, ni mains pour résister, ce qui explique qu'il soit un roc « tiré d'une montagne divine qui est Marie⁵⁰ ».

Dans une lettre de 1559, le jésuite Arriaga affirmait que les Indiens avaient toujours vénéré cette montagne⁵¹ : dans ce cas, l'identification avec la Vierge est aisée car, d'après la logique inca de la « mère »,

48. BAPTISTA GUMUCIO, M. (éd.), *La ciudad de Potosí vista por los viajeros...*, 2011, p. 35.

49. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 2008, p. 17.

50. *El retorno de los ángeles...*, 1996, p. 188.

51. RISHEL, J. J. et STRATTON-PRUITT, S. (dir.), *Revelaciones...*, 2007, p. 453.

fondée sur le principe andin selon lequel tous les êtres sont des personnes dotées d'une intériorité analogue à celle des humains, comme les *savamama* (« les mères du maïs »), « Pachamama, "Mère du Sol" [...] intégrait de façon générique et impersonnelle les esprits des lieux (*wak'a*)⁵² ».

Il est donc intéressant de remarquer que les œuvres d'art, quelles que soient l'époque ou la religion considérées, témoignent d'un besoin de croire, parce que « l'image est l'instance dont dépend, pour chaque individu vivant, son allégeance à la Raison, c'est-à-dire son entrée dans les montages de l'identité⁵³ » : ainsi, tout comme les Incas pouvaient accomplir des actions de grâce qu'ils adressaient, pour remercier Pachamama, au plus gros épis de maïs de la récolte, les Espagnols vont utiliser la pensée mobile et plastique de la psychologie inca pour changer le sens de la légende. En effet, selon des chroniqueurs postérieurs (Luis Capoche et Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela), l'Inca Huayna Capac (1467-1524) avait interdit qu'on utilisât l'argent du *Cerro Rico*, car une voix menaçante avait prédit qu'il appartenait à d'autres maîtres. Ainsi, la présence de l'empereur Charles Quint et du pape Paul III transforme l'œuvre en allégorie de la Divine Providence, qui avait sauvé ces richesses pour le projet évangéliste de l'Espagne.

Face au nombre de victimes qui succombaient sur les flancs du *Sumaj Orco* et du *Huayna Orco*, la ville impériale oublia promptement sa culpabilité, mais pas sa cupidité : vers 1557, elle possédait déjà quatorze salons de danse et trente-six maisons de jeu, dix-huit églises et couvents, et, dit-on, tout autant de lupanars. Potosí était devenue la ville la plus dense d'Amérique. Mais les veines d'argent les plus accessibles s'épuisent dès le début du XVI^e siècle et, lorsque le poète espagnol Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), enseignant et diplomate en Amérique latine dans les années 1950, visite Potosí, il ne subsiste que des traces vides des gloires d'antan. Néanmoins, le *Cerro Rico* présente les signes d'une beauté séculaire qu'il transmet en la colorant de sa propre lumière :

52. ITIER, C., *Les Incas*, 2010, p. 130.

53. LEGENDRE, P., *Leçon III. Dieu au miroir...*, 1994, p. 9.

Sus socavones de siglos le dan un batido, una caricia, una remoción, un espolvoreo tal que ya no parece tierra sino canela quemada y fina, pan de azúcar, vainilla en rama, jalea en piña. Y turrones sus terrones. Parece también un «montón de trigo» como alguien hace centenios vivo. Y un cubo volcado de arna de playa en manos de un niño⁵⁴.

Corps et sexualité : de l'usage de la vision inca comme accès au corps du Christ

L'incompatibilité apparente des deux visions du monde, qui tient en particulier à la notion occidentale de péché originel, touche aussi la conception du corps inca, qui fut fortement contrôlé à partir de la conquête. Or, dans les régions de la côte nord péruvienne, la culture *moche* ou *mochica* (active entre 100 et 700 ap. J.-C.) a laissé dans les tombes de très nombreux témoignages de poteries funéraires représentant des relations sexuelles : leur fabrication à partir de moules permettant leur grande diffusion et la présence de signes d'ébrèchements et de réparations démontrent qu'elles n'étaient pas uniquement destinées aux rites mortuaires⁵⁵.

Les bouteilles anthropomorphes à anse-goulot en étrier sont la preuve de pratiques sexuelles antinomiques avec les normes européennes de l'époque. Il existe en effet des *huacos* (« céramiques ») représentant des couples pratiquant un coït anal⁵⁶, ou des couples étendus ayant des relations sexuelles, avec auprès d'eux un nouveau-né tétant le sein maternel⁵⁷, des scènes de la position dite « d'Andromaque »⁵⁸, mais aussi des scènes naturalistes d'une sage-femme et d'une assistante

54. GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Maravillosa Bolivia*, 1957, cité dans BAPTISTA GUMUCIO, M., *La ciudad de Potosí vista por los viajeros...*, 2011, p. 225.

55. GEFFROY, C., « *Khuchi vasos* (verres cochons) et *Diablitos* (verres diables)... », 2018, p. 250.

56. Voir bouteille anthropomorphe à anse-goulot en étrier représentant une scène érotique, céramique, culture moche, I^{er}-VII^e siècle ap. J.-C., 16,5 x 14,7 cm, Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú, Lima.

57. Voir vases réalistes représentant une femme allaitant un enfant, périodes mochica IV et V (I^{er} siècle ap. J.-C.), Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, dans LARCO HOYLE, R., *Checan*, 1965, p. 48.

58. Voir bouteille anthropomorphe à anse-goulot en étrier représentant une scène érotique, céramique, culture moche, I^{er}-VII^e siècle ap. J.-C., 23,1 x 21,7 cm, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

qui aident une femme à accoucher⁵⁹. Dans une perspective matérialiste du monde, le corps et la sexualité ne sont pas un tabou pour la société pré-inca et inca, car ils sont associés aux valeurs magico-religieuses de la structure idéologique dominante. Les poteries funéraires *moche* sont aujourd'hui interprétées comme « la transition de la vie à la mort, et son inversion postulée, le passage de la mort à l'au-delà, [qui] aurait permis aux Mochicas d'affronter l'énigme de la mort et de réaffirmer la continuité de l'existence après cette ultime barrière psychologique⁶⁰ ».

L'inversion de la fertilité aidait à s'assurer une transformation par une autre forme de vie dans l'au-delà. Mais la conservation de pratiques sexuelles semblables a révolté les Espagnols, ce qui illustre *a contrario* les difficultés d'une culture occidentale à comprendre l'interaction de différentes sphères de la réalité, ainsi qu'une vision cosmopoétique associant le corps à l'espace sacré, et ce, dans son absolue totalité :

Cada una de sus esferas, cada región separadamente perceptible (los cielos, los meteoros, la fauna, la flora, el espacio...), cada esfera de la interacción humana (el trabajo con la tierra y con todos los demás ámbitos, la creación plástica, la reproducción de la sociedad, del sistema de parentesco, la violencia, la solidaridad, etc.), todo lo que el propio cuerpo manifiesta o percibe (las sensaciones, el dolor, el hambre, la sexualidad, las emociones más sutiles), incluso lo imaginado, todo aquello que la cultura cree percibir más allá de la naturaleza (las deidades, las almas, los nùmenes, toda clase de entidades sobrenaturales)... todo es integrado en un solo gran sistema de sistemas, una complejísima creación intelectual, gracias a la analogía, al contraste y la comparación de cada proceso y cada objeto, entre sí⁶¹.

59. Voir bouteille anthropomorphe à anse-goulot en étrier représentant un accouchement, céramique, culture *moche*, I^{er}-VII^e siècle ap. J.-C., 23,5 x 20,3 cm, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, dans ALVA, W., « La culture mochica et les découvertes archéologiques de Sipán », 2006, p. 106.

60. BOURGET, S., *Sexe, mort et fertilité dans la région mochica*, 2010, p. 81.

61. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 18.

En revanche, en Europe, « l'érotisme du Moyen Âge est le reflet d'un monde où le plaisir a le parfum du péché de luxure⁶² » et, à ce sujet, au xvi^e siècle, le terme *Ēros*, dérivé du grec, signifie seulement « ce qui concerne l'amour ». Le corps étant l'instrument de l'unique procréation, la sexualité est vue comme le sommet de ce qui est dépréciable : « La femme se doit d'être passive, l'homme actif, mais modérément⁶³ », et toute pratique « déviante » est interdite (fellation, sodomie homosexuelle ou hétérosexuelle, masturbation, par exemple). Il n'est guère étonnant que les hommes d'Église américains déclinent alors l'acte sexuel sous diverses formes de péché (fornication, adultère, stupre, inceste, bestialité, pollution ou mollesse, c'est-à-dire la masturbation) et aillent jusqu'à suggérer quelles positions sexuelles sont correctes ou non : « Pour l'Église, il n'y en a qu'une : l'homme dessus, la femme dessous. Toute autre fantaisie est au minimum un péché vénial⁶⁴ ». Cela n'empêche pas, au passage, les propres membres des congrégations d'être incriminés, par l'Inquisition dans le Mexique colonial, pour actes de pédophilie, viol, harcèlement, homosexualité ou concubinage⁶⁵.

Les relations charnelles chez les Incas sont, au contraire, un élément codifié, qui est enseigné par des maîtresses de la sexualité définissant les jeux d'alcôve comme des exercices capables de faire accéder au plaisir physique et spirituel, par le biais de l'orgasme et de l'extase. Mais les rapports physiques abordent aussi des enjeux d'ordre économique et social extrêmement concrets, dont le but était de contrôler les naissances par le moyen de pratiques sexuelles abhorrées par les Européens, comme la sodomie ou, à l'inverse, permettant simplement de préserver la famille et de planifier l'organisation de la communauté. Renforcer le lien social par des pratiques très pragmatiques, comme le « mariage à l'essai » (« *servinacuy* »), signifiait constituer des instruments que la société implantait dans la conscience des hommes et des femmes, et ce, pour « renforcer son unité, raffermir

62. LOMENEC'H, G., *L'Érotisme au Moyen Âge*, 2018, p. 5.

63. LE GOFF, J. et TRUONG, N., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, 2003, p. 42.

64. AZOULAI, M., *Les Péchés du Nouveau Monde...*, 1993, p. 126. Voir aussi TWINAM, A., *Vidas públicas, secretos privados...*, Mexico, FCE, 2009 (1999).

65. STELLA, A., *Le Prêtre et le Sexe...*, 2009.

les liens entre le couple et la nation, et parvenir à un système de vie meilleure⁶⁶ ».

Les œuvres de la culture *moche*, très nombreuses au Museo Arqueológico Rafael-Larco-Herrera de Lima, montrent la constitution de codes symboliques qui vont perdurer pendant très longtemps, du moins jusqu'à l'arrivée des Espagnols, puisque de nombreux témoins soulignent les pratiques « licencieuses » des populations indigènes. Une certaine liberté sexuelle avant le mariage, la consommation d'alcool de *chicha* (maïs fermenté) pendant les fêtes religieuses afin de perdre la raison et d'atteindre l'osmose avec les dieux, ainsi que l'absence de valorisation de la virginité chez les jeunes filles, n'ont pas manqué de provoquer l'étonnement et l'opprobre de la part des Espagnols :

En otras provincias era lícito, y aún loable, ser las mozas cuan deshonestas y perdidas quisiesen, y las más disolutas tenían más cierto su casamiento; que el haberlo sido se tenía entre ellos por mayor calidad; a lo menos las mozas de aquella suerte eran tenidas por hacendosas, y las honestas decían que por flojas no las había querido nadie. En otras provincias usaban lo contrario, que las madres guardaban las hijas con gran recato y cuando concertaban de las casar, las sacaban en público, y en presencia de los parientes que se habían hallado al otorgo, con sus propias manos las desfloraban, mostrando a todos el testimonio de su buena guarda⁶⁷.

Le corps était, par conséquent, un objet de dévotion, car vu par le prisme de sa richesse spirituelle : ainsi, « lors des veillées funèbres et avant le cinquième jour qui voyait revenir les morts, on recueillait dans la région du lac Titicaca les crachats, les cheveux, les ongles des défunts et on les cousait sur leurs vêtements⁶⁸ ». Dans cette perspective, le corps donne chair à une pensée et à une vision telluriques du monde, où le corps, la main, la peau, sont des parties du vivant qui doivent vivre en harmonie avec les mouvements du monde. Esprit et matière se mêlent, et le sentiment de la mort, loin d'être négatif,

66. VERGARA, E., « La conception de la sexualité au Pérou ancien », 1990, p. 401.

67. ELLEFSEN, B., *Matrimonio y sexo en el Incario*, chap. XIV, « Licencias », 1989, p. 301-312.

68. THOMAS, J., « Le Corps dans la pensée quechua », 2006, p. 73-79.

devient force et produit de la vie à venir. Dans ce cas, le corps dans toute sa pluralité est le siège au sein duquel règnent les astres, les plantes ou les pierres, ce qui rend l'homme et son corps source de fécondation. Par conséquent, « respirer, digérer, pleurer, se reproduire, ces caractéristiques du corps humain servaient à expliquer la dynamique de la nature et sa cohérence⁶⁹ ».

Les poteries *moché* sont très intéressantes à étudier, parce qu'elles attestent le caractère quotidien de la représentation de la sexualité ou de la fécondité. Dans la poterie de la position d'Andromaque, la femme est coiffée de tresses et entièrement nue, à l'exception d'un collier, qui semble marquer son ancrage dans la vie réelle. Elle est assise sur l'homme, qui porte un turban et une chemise à motifs échelonnés, alors que, en Europe, l'évocation et *a fortiori* la représentation de cette position aurait été décriée, parce que l'homme y est en situation inférieure.

Nous constatons la même vision réaliste et tellurique dans la scène d'accouchement : la céramique allie fonction didactique et beauté esthétique, et l'artiste a représenté l'instant même de la naissance de l'enfant. Les deux femmes se trouvent placées sur le corps même du récipient, « dont le décor minimaliste formé de deux simples bandes rouges ne détourne pas l'attention du motif principal, mais crée l'unité stylistique de cette pièce⁷⁰ » et concentre le regard sur la vie ou la lutte contre une mort toujours présente. Cette scène est remarquable, parce qu'elle synthétise le concept de *tinku*, qui est le moment de jonction entre le monde d'en haut (*hanan pacha*) et le monde d'en bas (*hurin pacha*) « *en el espacio liminal de la superficie terrestre, y su encuentro permite la reproducción del mundo*⁷¹ ». Ainsi, l'iconographie de l'art *moché*, consistant essentiellement à représenter des scènes de la vie quotidienne – rituels guerriers ou religieux, scènes d'élevage ou du travail de la terre – affirme que la sexualité est un mouvement supplémentaire des catégories spatio-temporelles qui régissent le monde. En effet, la rencontre entre le monde d'en haut, qui est diurne, et la terre donne naissance à l'*ulluchu*, qui est l'arbre des fruits de

69. *Ibid.*

70. ALVA, W., « La culture mochica et les découvertes archéologiques de Sipán », 2006, p. 106.

71. GOLTE, J., *Moché. Cosmología y sociedad...*, 2009, p. 61.

cette rencontre⁷², dont l'acte sensuel et volontaire exige la dévotion et conduit le sentiment intellectuel depuis le sacré jusqu'à un compromis émotionnel.

La céramique montrant un homme et une femme partiellement couverts d'un tissu et reposant sur un coussin n'ôte pas à la scène un certain érotisme et, même, un pouvoir subversif, car il s'agit du moment précédant immédiatement la pénétration, ce qui permet de comprendre que l'acte sexuel ou la reproduction ne sont pas un tabou. D'où la difficulté des communautés indigènes à admettre l'oppression du corps, considéré comme un danger par la moralité catholique, faisant des relations charnelles un mélange de sexe et d'effroi, dicté par la culture phallocrate classique. C'est ce que résume, d'ailleurs, une pièce de l'auteur latin Térence (Carthage, v. 190-Rome, v. 159 av. J.-C.), pièce – dont le titre ne nous est pas parvenu – mettant en scène Philumena, violée pendant la nuit, alors qu'elle se rendait à une cérémonie de mystères dans l'obscurité. Elle épouse Pamphilus sans faire état de ce viol, mais son mari ne la touche guère, parce qu'il aime Bacchis, une prostituée. Le mari part en voyage et Philumena découvre qu'elle est enceinte du violeur, parce que la relation conjugale, elle, n'a pas été consommée. Elle est donc effrayée par ce qui risque de survenir, si l'on découvre que l'enfant qu'elle porte est le fruit d'un viol, sachant que cette tache portera atteinte à la lignée de son époux. Or, Pamphilus découvre que c'est lui qui l'a violée une nuit avant le mariage, sans la connaître. Tout est bien qui finit bien : « Tout le monde pleure de joie : le violeur est le mari. Cet *happy end* est au sens romain "chaste"⁷³ ».

Les religieux sauront tirer parti de la sensualité spirituelle de la culture inca et de la morale de cette pièce, qui montre le pouvoir du *phallus* et de l'infamie dans la société patricienne : dans ce cadre rhétorique contradictoire, le sexe est la clef de voûte de la culture chrétienne, qui reconnaît le substrat de la culture grecque ancienne dans l'avènement de la sensualité du Christ comme preuve de l'Incarnation. Dans le monde grec classique, les phallophories, appelées aussi phallogogies, étaient des processions solennelles en l'honneur de Dionysos, au cours desquelles on transportait un énorme

72. *Ibid.*, p. 63.

73. QUIGNARD, P., *Le Sexe et l'Effroi*, 1996 (1994), p. 35.

phallus de bois qui accompagnait le cortège. Car, d'après la mythologie, il est mis en pièces par les Titans qui le dévorent, mais un organe seul est sauvé et caché par Pallas Athéna. Cet organe, qui dans le mythe est appelé *cœur*, est une métaphore pour indiquer sa partie la plus importante, c'est-à-dire le phallus.

Le phallus du temple de Dionysos à Délos (environ III^e siècle av. J.-C.), ainsi que la pièce de Térence, révèlent que pour les Anciens le corps et le sexe sont de nature religieuse et politique, car la maîtrise de soi passe par la soumission du corps à l'esprit : éterniser l'érection revient donc à sauver l'ordre du monde, et « seule l'image peut assurer une telle permanence⁷⁴ ». Mais, à partir de l'adoption du christianisme par l'empereur Constantin, en 303 ap. J.-C., il est introduit un jugement moral qui tente de couper la société de ses racines païennes, faisant de la vie bonne une valeur extatique fondée sur le malheur, le péché et une forme d'amour qui se confond à la souffrance. Et peu à peu, l'idole devient symbole de l'emprise de démons sur les fidèles et disparaît de nombreux cultes ou rites sexuels ayant pour fonction d'entretenir avec le sacré une forme de piété.

La figuration de la ressemblance de Dieu avec Jésus-Christ viendra relancer la figure d'un dieu revêtu de chair : le phallus réapparaît lors de nouvelles formes de théologie, puisque le corps du Christ est un corps de chair réelle, marquant de manière paradoxale le lien entre l'état de déréliction de la personne qui se sent abandonnée, privée de tout secours, et l'espoir que l'incarnation de Dieu en Son fils le Christ puisse se traduire en une extase que l'homme vit désormais dans sa propre chair. L'iconographie chrétienne va traduire une nouvelle conscience du corps, ainsi que l'espace d'une nouvelle croyance, observables dans la mosaïque représentant la Crucifixion, datant de la fin du XII^e siècle et visible dans la basilique Saint-Marc de Venise⁷⁵.

Le sexe du Christ enfant ou adulte incarne entièrement la présence de Dieu sur terre, avec des images surprenantes comme la *Sainte famille* (1511) due à Hans Baldung Grien (fig. 29), où l'Enfant-Jésus fait l'objet d'une manipulation génitale de la part de sainte Anne, qui caresse ou vérifie le pénis de son petit-fils, pour

74. LEUPIN, A., *Phallophanies...*, 2000, p. 41.

75. Voir Anonyme, *Crucifixion*, fin XII^e siècle, mosaïque, basilique Saint-Marc, Venise, dans *ibid.*, p. 67.

mettre en relief la divine présence d'un enfant mâle venu sauver le monde. Le réalisme de la scène nous invite peut-être à remarquer l'extrême particularité d'un enfant pas comme les autres puisque, autrement, les artistes de la Renaissance l'auraient représenté plutôt marchant à quatre pattes.

C'est pourquoi, dans le tableau de Bartolomeo Montagna⁷⁶, le peintre insiste sur l'importance de l'organe christique en soulevant ostensiblement la tunique de l'Enfant-Jésus, ce qui permet au spectateur de confirmer l'humanité du Christ, car « rendre le Christ incarné toujours plus manifestement chair et sang :



Fig. 29 – Hans BALDUNG « GRIEN », *Sainte famille*, 1511, gravure sur bois, 37,5 x 24 cm.

c'est là une entreprise religieuse, dans la mesure même où s'y trouve attestée la plus grandiose des œuvres de Dieu⁷⁷ ». Le sculpteur baroque espagnol Juan Martínez Montañés (1568-1649) fait de même dans son œuvre *Niño del Sagrario*, conservée dans la cathédrale de Séville⁷⁸, ainsi que l'un de ses disciples, qui exécute au Pérou, pour un monastère ou pour un particulier fervent, la même image⁷⁹, tout comme c'est le cas pour une version qui se trouve à la Congregación de las Hermanas de la Providencia à Santiago du Chili⁸⁰ : nous savons que son ate-

76. Voir Bartolomeo Montagna, *Sainte famille*, vers 1500, The Courtauld Institute, Londres.

77. STEINBERG, L., *La Sexualité du Christ dans l'art...*, 1983, p. 29.

78. Voir Juan Martínez Montañés, *Niño del Sagrado*, vers 1606-1607, bois polychrome, 80 cm, cathédrale de Séville.

79. Voir Anonyme de l'atelier de Juan Martínez Montañés, *Cristo Niño*, vers 1630, bois polychrome, coll. part., Cuzco, dans KASL, R., *Sacred Spain...*, 2009, p. 160 et 161.

80. Voir disciple de Juan Martínez Montañés, *Niño Dios bendiciendo*, vers 1650, bois polychrome, Congregación de las Hermanas de la Providencia, Santiago du Chili, dans CRUZ DE AMENÁBAR, I., *Arte y sociedad en Chile...*, 1986, p. 235.

lier recevait de nombreuses commandes d'Andalousie occidentale et d'Amérique⁸¹ puisque, en 1617, Petronila Bernarda de la Vega, nonne dans le couvent de l'ordre de la Conception à Lima, commande une sculpture qui doit être similaire à celle que possède Ana Pinelo, laquelle appartenait à la même communauté⁸².

Le sexe du Christ redonne vie à l'espèce humaine, d'où le lien que l'on doit établir entre le sang et l'eau qui jaillissent de la plaie de son flanc et le *logos spermatikos*, reconnu comme principe masculin et rappelant la vie accordée aux hommes par un Dieu le Père sans corps, que Son Fils représente par le sang, qui est la rédemption, l'eau du baptême et du lavage des péchés, symboles que les artistes qui ont réalisé la mosaïque de Venise représentent ainsi : par le choix du rouge, qui est l'encre purpurine impériale de Byzance et la couleur noire, qui depuis Isidore de Séville (vers 560-636) est l'encre du sang du Christ, avec laquelle furent écrits les Évangiles⁸³. Ce concept évoque la pensée néoplatonicienne de Plotin (205-270), qui au troisième siècle ap. J.-C. se confronte par la réflexion à la religion chrétienne, affirmant que « la raison séminale, qui sort d'un germe immobile, se développe en évoluant peu à peu, semble-t-il, vers la pluralité, et manifeste sa pluralité en se divisant, au lieu de garder son unité interne⁸⁴ ». Dans ce jeu de références, la pensée inca n'aurait pas renié cette vision de l'engendrement continu, que fait advenir un sacrifice ou la germination d'une pensée végétale et plastique.

Enfin, mentionnons le rôle que joue le périzonium (du grec *περίζωμα*, « autour de la ceinture »), c'est-à-dire le pagne, dans l'œuvre de Raphaël intitulée *La Mise au tombeau*, dite aussi *Déposition Baglione* ou *Borghèse* (1507), conservé à la galerie Borghèse de Rome, puisque la scène, qui se situe entre la descente de croix et l'embaumement, établit une stricte binarité sexuelle entre cinq hommes qui répondent à cinq femmes. Ce tableau, commandé par Atalanta Baglioni en mémoire de Grifonetto, son fils assassiné en

-
81. BERNALES BALLESTEROS, J. et GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, 1986, p. 39
 82. BERNALES BALLESTEROS, J., « Escultura montañesina en el virreinato del Perú », 1974, p. 95-120, cité dans KASL, R., *Sacred Spain...*, 2009, p. 161.
 83. LEUPIN, A., *Phallophanies...*, 2000, p. 67.
 84. PLOTIN, *Ennéades*, III, 7 [46] 11, 23-25, cité dans FATALL, M., *Logos et image chez Plotin*, 1998.

juillet 1500, devait respecter l'identification de la famille endeuillée aux personnages qui entourent le corps du Christ. Et le personnage, à gauche, qui soutient athlétiquement le linceul du Christ serait le portrait de Grifonetto : la peinture ressuscite ainsi la figure du fils disparu et la mère endeuillée trouve une consolation à sa douleur, à l'instar des saintes femmes qui, à droite, soutiennent la Vierge évanouie. Mais Marie-Madeleine s'avance et soulève la main gauche du Christ, et ce geste d'amour conduit notre regard vers le pagne, dont les plis forment un pénis enveloppé : l'organe, peut-être en érection, selon certains critiques – qui se fondent sur une esquisse du tableau conservé au musée des Offices de Florence –, est amplifié par son voile même, et « le pagne de décence deviendrait alors porteur de la plus grande indécence⁸⁵ ». Selon Leo Steinberg, l'excroissance du pagne serait l'hyperbole pénienne annonçant la Résurrection.

Nous comprenons alors pourquoi, à l'époque baroque, l'Espagnol Gregorio Fernández (1576-1636) sacralise lui aussi la totalité du corps du Christ dans la force mystérieuse du pagne, des blessures et des plaies, qui destinent l'œuvre de ce sculpteur à étoffer l'inventaire d'images religieuses ayant pour fonction de contrer l'avancée de la Réforme protestante. Ainsi, dans son *Cristo yacente* (fig. xxiii, p. 138), le corps, l'anatomie et la souffrance doloriste servent la sensibilité divine pour figurer la lutte contre le rigorisme protestant.

En résumé, le corps, dans l'art religieux européen, est mis au service de l'Évangile et nous contraint à poursuivre la quête de Dieu au cœur des méandres de la sensation, du péché et du désir de Dieu. Les peintres baroques transatlantiques vont exprimer l'expérience mystique qui va contrecarrer le réel de la colonisation en plongeant l'humain dans le chaos et la misère, non point ceux de l'homme ou de la Forme, mais ceux de l'idéologie normative de la souffrance.

85. LEUPIN, A., *Phallophanies...*, 2000, p. III.

Le rôle de l'inclusion dans le devenir du monde

L'usage de la valeur extatique de la souffrance

Les religieux espagnols s'efforcent d'inculquer aux indigènes le poids du péché et de la souffrance, à travers des techniques de persuasion très efficaces et esthétiquement réalistes : ils acquièrent, par exemple, auprès des ateliers espagnols – parmi ceux-ci, en particulier, celui de Martínez Montañés –, bon nombre de sculptures à partir desquelles ils font des copies¹. Ces copies vont ensuite inspirer maints artistes *in situ*, comme le Padre Carlos, actif au xvii^e siècle à Quito, ou Pedro de Lugo y Albarracín, actif vers 1650 dans la région de Bogotá².

Ainsi, « [i]l n'y a pratiquement pas de région, en Amérique hispanique, qui ne conserve une telle trace : cinq retables à Saint-Domingue ; d'autres dans la cathédrale de Puebla et dans [l'église de] la Concepción, à Lima ; des Christs au Guatemala et à Quito : des Immaculées [Conceptions] à Oruro³ », de sorte que, sur des terres fort éloignées de l'Europe, se crée une autre zone d'homogénéité

-
1. PORRES BENAVIDES, J., « El comercio de imágenes devocionales... », 2013, p. 9-16.
 2. Voir Pedro de Lugo y Albarracín, *Señor Caído de Monserrate*, vers 1656, Santuario de Monserrate, Bogotá (<https://artecolonial.wordpress.com/2011/05/31/lugo-albarracin-pedro-de-escultor-y-fundidor>).
 3. SAMANIEGO, F., « Encuentro de culturas », 1987 (1974), 6^e éd., p. 121 (notre trad.).

artistique, rendant impossible la reconnaissance des différences ou des styles et empêchant de voir éclore des talents singuliers plus nombreux, ce qui provoque « un constant retard de l'évolution artistique américaine par rapport aux autres centres occidentaux [...]. Au XVIII^e siècle il y a des cas étonnants de réutilisation de modèles maniéristes du XVI^e siècle⁴ ».

La répétition des codes ou, plus concrètement, l'imitation de l'imaginaire spirituel espagnol, fait comprendre aux évangélisateurs que le corps, en tant que point de contact entre la personne et le monde, doit être utilisé pour conquérir l'esprit : l'évangélisation se servira du corps indigène pour le soumettre en le torturant et en le mortifiant, certes, mais aussi en le désignant sous le double signe de l'esprit et de la chair, et ce, pour faire avancer dans la pensée indienne les propres caractéristiques d'un corps à l'image de Dieu.

... À moins que les artistes locaux aient vu, dans les calvaires dus à Juni, Roldán, Salzillo, Siloé, Mena, Fernández ou Montañés, leur propre vie moribonde et un appel à l'éternité, comme a pu le décrire, depuis, Federico García Lorca :

Ya éstos supieron que, aunque en el cuerpo una contorsión diga mucho, dicen mucho más unos ojos en la agonía... y pusieron en los ojos todo el sufrimiento de aquel cuerpo ideal... Pero en todos los crucificados hay ese abandono a lo irremediable expresado en la colocación de las cabezas inclinadas, impregnadas de esa invisible blancura crepuscular que da la muerte, porque la muerte es siempre mística⁵.

Le corps christique accompagne, dans la souffrance et l'irréductible force du Père, la souffrance humaine. Et dans le discours religieux et l'art baroque, la souffrance et la présence du créateur reflètent *a contrario* l'humilité passive de la personne comme garantie du sacré : la souffrance et la douleur rappellent à l'homme sa petitesse, ce qui le renvoie à la grandeur de son créateur. Dans le malheur, et en accusant Dieu de ses revers, l'homme se rapproche de son Créateur et découvre

4. STASTNY MOSBERG, F., « La pintura en Sudamérica de 1910 a 1945 », 1966, cité dans BARATA, Mario, « Épocas y estilos », in Bayón, Damián (dir.), *América latina en sus artes*, Paris, UNESCO, 1987 (1974), 6^e éd., p. 133 (notre trad.).
5. GARCÍA LORCA, F., « Los Cristos », in *Impresiones y paisajes*, 1975 (1918), p. 879.

à travers son humanité celle de l'être suprême. En effet, la souffrance, qui constitue un obstacle face à l'existence de Dieu, devient *in fine* une épreuve revendiquée de notre foi face au mystère. Ainsi la douleur du Christ mobilise-t-elle dans la Passion tous les éléments de la représentation théâtrale qui sert de catharsis à la souffrance individuelle. Et ce, parce que « pour la personne qui souffre, la probabilité que son expérience du ressenti de la douleur soit significative du point de vue culturel augmentera en fonction de la possibilité d'imitation et de représentation⁶ ». Et c'est le rôle que va jouer la conception de l'Enfer que les prêtres espagnols vont inculquer aux natifs jusqu'au XVIII^e siècle.

Pour Guamán Poma de Ayala, la solution du Mystère apportée par les Espagnols revient à souffrir pour atteindre le salut par lequel on rencontre l'être suprême. Le texte qui explique le dessin n° 118 de son livre, intitulé *El primer nueva corónica y buen gobierno* (fig. 30), résume ainsi très simplement une vision de la foi qui affirme l'existence de Dieu d'après une conscience morale, bien plus que d'après une exigence logique :

/ yscay sonco auca [traidor] / «Yaya Pacha Camac, uanazac yaya. Cay soncuypa yuyascanmi.» [Padre creador del mundo, voy a escarmentar. Padre, es la memoria de mi corazón.] / «Caypaccho yaya yumauarcanqui, mama uachauarcanqui?» [¿Es para esto que me engendrašte, padre, y me parište, madre?] / «Zancay suclla micuway



Fig. 30 – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 118, « CASTIGO, IVSTICIA, SANCAI [cárcel perpetua], INQVICICIÓN », v. 1615-1616, fol. 302.

6. Moscoso, J., *Histoire de la douleur...*, 2015 (2011), p. 19.

huchazapa soncuyta. » [«Cárcel, cómeme de una vez este mi corazón pecador.»] / «Mayyim canqui huchazapapac camachic? Quispichiuyay, Runa Camac dios.» [«¿Dónde estás, creador del pecador? Creador del hombre, Dios, sálvame.»] / *caštigo.*



Fig. 31 – *Ibid.*, dessin n° 323,
« La borchera, machasca
[emborrachado] », fol. 862 [876].



Fig. 32 – *Ibid.*, dessin n° 342,
« CIVDAD DEL INFIERNO »,
fol. 941 [955].

C'est pour ces mêmes raisons que les religieux condamnaient la consommation d'alcool, que les indigènes continuaient d'employer pour communiquer avec les dieux (fig. 31), ce qui explique que la seule promesse soit ici l'Enfer : « *penas graues / principio de las tinieblas / el rrico auariento, engrato, luxuria, soberuia / Caštigo de los soberbiosos pecadores y rricos que no temen a Dios* » (fig. 32).

Aussi, combattre l'idolâtrie et la sexualité hors mariage était devenu une priorité pour les conquérants espagnols : afin d'inculquer la notion de péché originel, les religieux ont, bien évidemment, convoqué l'épisode de l'expulsion du Paradis et les risques de finir en Enfer, de même que la douleur surhumaine éprouvée par les saints pour lutter contre le mal, alors que – d'un point de vue stratégique – les récits écrits ou visuels de leur souffrance permettaient, au bout du compte, de mesurer le degré d'exagération des peines humaines. En outre,

n'oublions jamais que l'homme a été expulsé du Paradis lorsqu'Ève a goûté au fruit de la connaissance, ce qui rattache la souffrance à une épreuve pour l'intellect, d'où le développement de la notion de péché, qui aiguise deux notions importantes du christianisme, à savoir celle de responsabilité et celle de culpabilité.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les très nombreuses images de Christ gisants ou de martyrs. Le christianisme va jusqu'à établir une liste de souffrances qui seraient légitimes chez le chrétien, dans la mesure où elles le rapprochent des souffrances du Christ et donc de Dieu : ainsi l'humilité est-elle préférable à la vanité, qui consiste à vendre son âme. À l'enrichissement, on opposera la pauvreté – qui, vécue par les franciscains, permettait à ces derniers de remporter l'adhésion des Indigènes, en leur opposant la situation des caciques. Quant à la condamnation du narcissisme, elle devenait une arme pour faire culpabiliser l'individu. Enfin, la sensibilité exacerbée était bannie, dans la mesure où, toujours selon les religieux, elle était source d'intempérance et de dérèglement des sens. Cela explique la multiplication d'églises et couvents dédiés au Sacré-Cœur, qui invitaient l'infidèle à se purifier et à aimer autrui, succès profitant, au passage, de la fonction mimétique propre à des communautés qui voyaient la cohésion de la société (*l'ayllu*) et le travail partagé (*la mita*) comme des gages de sécurité pour l'individu.

Il ne faudrait pas sous-estimer, cependant, les considérations économiques que représentait l'attachement à la foi chrétienne : de très nombreux Indiens préféraient travailler pour les communautés religieuses parce que, de cette manière, ils évitaient le travail forcé, imposé par *los encomenderos*. Et, du côté des ecclésiastiques, le mariage ou l'entrée des filles nobles au couvent revenait à avoir de nombreuses rentrées d'argent : dans le premier cas, les communautés religieuses encourageaient le mariage pour les filles à partir de l'âge de huit ou dix ans, afin que les familles paient un impôt permettant aux congrégations de construire des églises ; et dans le second, les dots des jeunes filles condamnées à vivre dans un couvent permettait aux congrégations d'accroître leurs domaines ou leurs biens matériels.

L'ensemble de ces exigences était accompagné d'une machinerie visuelle d'images de l'Enfer, un véritable pandémonium, qui allait perdurer jusqu'au XVIII^e siècle. Pour certains critiques, c'est

peut-être le peintre italien Mateo Pérez de Alesio qui introduisit en Amérique la représentation de l'Enfer, étant donné qu'il immortalisa dans une peinture murale de la chapelle Sixtine, *La Défense du corps de Moïse* (fig. v, p. 126), la lutte entre l'archange Michel et un démon, au moment où l'âme du prophète juif s'apprête à traverser le firmament pour atteindre le ciel empyréen⁷.

Alors qu'en Italie, vers 1630, on ne représente plus de scènes de l'Apocalypse, en Amérique, au contraire, l'Inquisition dynamise cet imaginaire apocalyptique, en mettant en scène des autodafés où le Saint Tribunal symbolise le trône de Dieu, l'hérétique, l'âme rendant des comptes devant le Juge suprême, et le feu le châtiment qui condamnait le corps et l'âme⁸.

De manière que l'on pourrait juger pernicieuse, le thème de la souffrance a permis aux religieux de développer une victimisation nécessaire et capable de contrôler les affects des indigènes, tout en leur ôtant toute envie de se rebeller. Car les prêtres espagnols ont insisté sur la souffrance du Christ pour amadouer les affects : en effet, la Rédemption permet à des esclaves, à des pauvres ou à des invalides de se projeter sur l'image du Christ. Mais, en insistant sur ce type de modèle, on poussait également les Indiens à obéir, tout comme le Christ respecta son Père, ce qui plaçait alors la psyché et la métaphysique du chrétien à mi-chemin entre la passion surhumaine et la souffrance simplement humaine⁹.

L'exemple de la peinture murale attribuée à Tadeo Escalante (fig. vi, p. 126) est ainsi pertinent sur plusieurs points : tout d'abord, elle se trouve au-dessus de la porte du chœur, ce qui la rend facilement visible par les fidèles, à l'image de ce qui se passe pour l'église San Francisco de Cuzco, où une représentation similaire est visible dès l'entrée du temple. En outre, on compte deux-cent cinquante personnages dont cent-trente-et-un condamnés, quarante-quatre démons hybrides, neuf démons-fauves, deux léviathans, six dragons, huit serpents, un crapaud et quatre bestioles¹⁰. Et les deux phylactères

7. MUJICA PINILLA, R., « El sermón a las aves... », 1993, p. 52.

8. MUJICA PINILLA, R., « El infierno en los Andes... », 2012, p. 185.

9. MOSCOSO, J., *Historie de la douleur...*, 2015 (2011), p. 55.

10. CABANILLAS DELGADILLO, V. F., « Los demonios y el infierno en la pintura mural andina... », 2011, p. 101.

n'expriment aucune ambiguïté quant au sort réservé aux âmes pécheresses. Sur celui d'en haut, on peut lire, en effet, les mots suivants : « *Ay de nosotros para que pecamos ya no ay remedio en el ynfierno a dondo no ay que ver ningun orden sino confusion eternal* ». Et sur celui d'en bas : « *Ay de mi qui ardiendo quedo ay que pude ya no puedo ay que por siempre he de arder ay que a dios nunca he de ver* ». Enfin, en sa qualité de traître, Judas joue le rôle du trône d'un monstre qui d'une main porte un trident et de l'autre tient enchaîné celui qui, finalement, n'a servi qu'à accélérer le sort heureux de l'humanité.

Les tableaux des Enfers participent au processus de métamorphose de la nature intrinsèque des indigènes, parce que la vie et les peines peuvent se prolonger dans l'au-delà : les monstres verts du premier exemple et les monstres hybrides du tableau de l'école mexicaine¹¹ montrent que l'Enfer est une véritable bouche qui dévore les hommes, ce qui, dans la perspective animiste des sociétés préhispaniques, prend tout son sens.

La peinture due à Escalante marque tout de même l'esprit par sa façon presque humaine de peindre les démons. En outre, dans le second exemple, l'ambiguïté est, elle aussi, écartée d'emblée, car on peut y lire sous forme chiffrée et en majuscules, de façon très didactique, un titre pour chaque partie de la scène : en I « La prison de l'Enfer », en II « Le feu », en III « La compagnie des condamnés », en IV « La peine du tort [causé] », en V « Le ver [de terre] de la conscience », en VI « Le désespoir », et enfin, en VII « L'éternité des peines ». Sous une forme très simple et très efficace, ce tableau offre une panoplie macabre de monstres qui dévorent et détruisent le pécheur, car « *el morbo era una de esas señas identitarias de aquellos tientos, del "hacer ver", irracionales y anonadantes de incisivo impacto sensorial*¹² ».

Insister sur l'humanité du Christ incarné conduit les prêtres espagnols à rendre visible son opposé, l'Enfer, et renforcer *a contrario*

11. Voir Anonyme, *Un condenado en el infierno*, Cuzco, XVIII^e siècle, huile sur toile, 150 x 122 cm, Convento de la Merced, Cuzco (<https://colonialart.org/artworks/5506b>) ; Anonyme, *Las penas del infierno*, XVIII^e siècle, Pinacoteca de la Profesa, Mexico, dans VON WOBESER, G., *Cielo, infierno y purgatorio...*, 2011, p. 19.

12. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A., *El espíritu de la imagen...*, 2017, p. 152.

la figure du sauveur, dont on trouve des traces bien avant la naissance du christianisme : ainsi, dans les écrits prophétiques d'Isaïe, le prophète dresse le portrait d'un homme qui sauvera le monde : « Méprisé et abandonné des hommes, Homme de douleur et habitué à la souffrance, Semblable à celui dont on détourne le visage » (Is 53,3). Le degré d'identification avec le Christ – renforcé par l'image sociale du prêtre ou du pape ayant abandonné les mondanités terrestres – est très prononcé dans la société judéo-chrétienne. Or, pour l'indigène, les dieux vivaient parmi les hommes, et en aucune façon il n'aurait pu se projeter sur ses divinités.

Le lien humain et sensible que les ordres religieux doivent, par conséquent, développer impérativement est celui de la promesse. Ce qu'il convient alors d'affirmer dans cette perspective, c'est que le phénomène social de la religion ne peut se construire que sur la base de l'interaction : chez les Aztèques, la promesse d'un paradis où l'on renaît existe. Après un pénible voyage de quatre années dans l'infra-monde, chacun renaît dans un au-delà selon les actes de bonté qui ont été accomplis sur la terre¹³. Le christianisme peut aussi susciter l'espérance, face à une vision cosmologique où l'homme est coincé dans la matière du monde, même si, d'une certaine manière, il peut renaître. Les prêtres doivent, au contraire, éviter que le sentiment de désespérance l'emporte chez l'indigène, puisque l'âme indienne est partagée entre anciennes et nouvelles pratiques. De plus, ils connaissent les nombreuses variantes gnostiques du passé, qui ont rejeté l'absolu divin en considérant que l'Enfer n'était qu'une pratique permettant d'organiser l'ordre social. En effet,

d'une certaine façon, pour la sensibilité gnostique, l'Enfer, c'est l'existence. Pour quelques gnostiques on peut d'ailleurs parler d'une véritable angoisse existentielle, idée déjà perçue chez Lucrèce et qui réapparaît régulièrement dans l'Histoire. Le gnostique a le sentiment d'être bloqué dans ce monde, sans possibilité de fuir, car après cette vie l'âme se réincarne¹⁴.

13. GRAULICH, M., « L'au-delà cyclique des anciens Mexicains », 1980, vol. 1, p. 253-270, cité dans RAGOT, N., « Le Chichihualcuaauhco... », 2000, p. 50.

14. MINOIS, G., *Histoire des Enfers*, 1991, p. 83.

Les mots ou les phrases qui, à titre d'explication ou de rappel, sont inscrits dans les peintures de l'Enfer, ne sont pas gratuits, car ils fonctionnent comme des prêches et doivent faire en sorte que l'esprit ne se détourne pas du message visuel par l'imaginaire, ni le rejette par la pensée. En outre, les ordres religieux, en particulier au Mexique, connaissent la puissance moralisatrice de la répétition et celle, programmatique, du texte. Pendant la première étape de l'évangélisation, les *exempla* latins qu'ils ont utilisés et adaptés aux langues indigènes dénoncent ainsi la consommation d'alcool ou la sexualité. Et la traduction de fables d'Ésope, d'extraits de *Calila y Dimna* ou des sermons de saint François d'Assise ont montré leur efficacité. On peut citer, par exemple, l'histoire de cette femme qui mourut damnée parce qu'elle avait commis le péché d'adultère avec un cousin. Elle décida alors de se confesser malgré tout, mais le moine vit alors un dragon hideux qui sortait de ses lèvres, ce qui montrait aux Indiens qu'il ne fallait pas cacher de péché à son confesseur. Cette histoire, extraite de la chronique de saint François d'Assise, fut reprise au Pérou en 1590, mais le contexte fut quelque peu modifié : une Indienne chiriguana de Santa Cruz de la Sierra, morte à la suite d'une confession où elle avait omis de tout dire, revenait hanter les Indiens et les Espagnols de la maison, la nouvelle version mêlant ainsi les croyances indigène et espagnole¹⁵.

Afin d'inciter les indigènes à la confession, les évangélistes et les artistes procèdent ainsi à la moralisation de la perception, par le biais du texte et de l'image, et ce en apportant trois composantes nouvelles, qui sont le jugement comme norme de vérité, la peur et la tristesse¹⁶. Le travail des jésuites au Mexique, entre leur arrivée au xvi^e siècle et leur départ au xviii^e, s'appuie sur un travail de la langue nahuatl puisque, en utilisant, par exemple, la racine des mots et les formes grammaticales, ils créent de nouveaux termes, liés à l'effroi et à la tristesse : en inversant la notion de plaisir et en faisant la promotion de la frayeur à travers l'émotion, ils oppressent à nouveau le corps et se permettent de se comparer à Dieu, à moins que, dans une perspective

15. DEHOUE, D., « L'adaptation des prêchers d'exemples... », 1995, p. 97. Voir aussi *Id.*, *L'Évangélisation des Aztèques ou le pécheur universel*, 2004.

16. DEHOUE, D., « L'adaptation des prêchers d'exemples... », 1995, p. 102-104.

égocentrée, ils considèrent que l'objet du jugement tourne désormais autour du sujet qui juge.

Le travestissement idéologique des archanges et de saint Jacques matamore

La représentation des anges andins contraste totalement avec la vision que l'on a d'eux en Europe. Certes, leur représentation remonte aux premières années du christianisme, mais la Renaissance italienne apportera une nouveauté, en proposant des anges peints individuellement. Cette pratique va s'étendre dans la période baroque avec la Contre-Réforme puisque, dans la hiérarchie céleste, les anges messagers sont des intercesseurs entre Dieu et les hommes, entre le ciel et la terre, même s'ils occupent une place définie à côté de Dieu selon leur rang et leur importance. En effet, les anges séraphins sont placés autour du trône de Dieu, symbole de la justice divine, portent des vêtements rouges et les attributs du feu. Les chérubins, quant à eux, symbolisent la sagesse et les couleurs qui les représentent sont le bleu et l'or.

La beauté des tissus, des dorures et des bijoux ferait presque oublier le contexte culturel dans lequel les anges andins sont représentés : le vice-royaume du Pérou semble préférer le groupe responsable des éléments naturels et des corps célestes, ces anges qui portent le sceptre ou la couronne. Les artistes vont, en effet, peindre sans retenue des archanges qui, dans la hiérarchie occidentale, établissent un lien direct entre Dieu et l'humanité. Ainsi, apparaissent Michel, Raphaël ou Gabriel¹⁷. Mais ils seront rapidement remplacés par des anges qui ont disparu de la culture européenne et qui, surtout, n'accompagnent plus la Vierge, et ce, pour insister sur le dogme de l'Immaculée Conception.

Les artistes indigènes ont réutilisé ces codes en leur attribuant des formes ou des couleurs nouvelles, car la figure de l'ange existait déjà dans la cosmogonie inca, sous forme d'esprits volants qui, au moyen de leurs grandes ailes, servaient eux aussi d'intercesseurs entre les

17. Voir Anonyme, *San Gabriel Arcángel*, xviii^e siècle, huile sur toile, 145 x 109 cm, Museo Nacional de Arte, La Paz, dans *El retorno de los ángeles...*, 1996, p. 117 ; Maestro de Calamarca, *Uriel Dei*, xvii^e siècle, huile sur toile, 161,5 x 109,5 cm, Iglesia de Calamarca, La Paz, dans *ibid.*, p. 121.

éléments de la nature et les dieux. Pour la plupart des critiques, la figure de ce type de représentation viendrait d'Espagne puisque, dans le monastère de La Encarnación à Madrid, on en trouve de similaires peints par Bartolomé Román. Or, on en trouve des répliques dans l'église San Pedro de Lima. À cela s'ajoute l'influence de Zurbarán, puisque l'on trouve une série d'anges du maître sévillan au monastère de La Concepción. Mais ce qui surprend dans les versions andines, c'est l'occupation de la superficie de la toile, qui les expose comme de véritables monuments : ils sont, certes, asexués, jeunes et imberbes, mais ils sont lourdement habillés, comme les princesses incas¹⁸.

Le nom qu'ils portent demeure un mystère pour les chrétiens de l'époque, mais les artistes indigènes ont récupéré des figures angéliques de l'Ancien Testament ou de textes apocryphes comme le *Livre d'Hénoch*, du II^e siècle av. J.-C., dont l'arrivée dans le viceroyaume demeure une énigme. Les artistes y trouvent le nombre suffisant de noms de figures angéliques pouvant représenter les divers éléments de la nature, qu'ils célèbrent à travers eux. De manière surprenante, mais calculée, les autorités ont permis que l'on fête ces nouveaux messagers, du moment qu'ils ne venaient pas concurrencer les anges traditionnels. Ainsi, apparaissent sur les murs des églises ou des couvents Baradiel (prince de la grêle), Barahiel (prince de l'éclair), Galgaliel (prince du soleil), Kokbiel (prince des étoiles), Ziquiel (prince des comètes), Ofaniel (prince de la lune), Raamiel (prince du tonnerre), Rathiel (prince des planètes), Laylahel (prince de la nuit), Raaziel (prince du tremblement de la terre), Matariel (prince de la pluie), Zawae (prince du tourbillon), Ruthiel (prince du vent), Salgiel (prince de la neige), Samziel (prince de la lumière du jour), Zaamael (prince de la tempête) et Zaafiel (prince de l'ouragan).

Cette longue liste reflète une hiérarchie très rigide entre les différentes divinités et illustre sans doute l'esprit de hiérarchisation que connaissait la société inca, métisse et créole.

Pourtant, ce qui semble être, de prime abord, l'expression d'une liberté créatrice s'avère rapidement être une forme de propagande ou de méfiance, car les noms d'anges du *Livre d'Hénoch* font

18. Voir Anonyme, *Retrato de Ñuſta*, XVIII^e siècle, Museo Inca, Universidad Nacional San Antonio Abad de Cuzco, dans PHIPPS, E., « Garments and Identity in the Colonial Andes », 2004, p. 30.



Fig. 33 – *Habit de plumassier*, Paris, N. de L'Armesin, s.d. [XVII^e siècle], montre l'utilisation de la plume dans un habit de soirée ou de gala.



Fig. 34 – Jacob DE GHEYN LE JEUNE, *De l'utilisation du mousquet* [*Wapenhandelinghe*], 1607-1608, gravure n° II.

partie des chapitres VI et VII du livre consacré aux anges corrompus¹⁹. Les anges participent d'une sorte de religiosité populaire, encore païenne, mais qui, dans l'échelle de la conquête des esprits, représente une avancée de l'acculturation. D'ailleurs, l'existence d'archanges arquebusiers (fig. XI, p. 129), fortement inspirés de diverses gravures de mode française (fig. 33) ou des très célèbres gravures de Jacob De Gheyn le Jeune²⁰ (fig. 34), montre que ces anges sont des images de la terreur chrétienne. En effet, il faut remarquer le fort anthropomorphisme de ces anges qui, tout en conservant une apparence humaine, adoptent aussi des qualités morales qui les rendent comparables aux chefs incas, avec leur pouvoir absolutiste, mais

19. MESA FIGUEROA, J. de et GISBERT, T., « Anges et archanges », 1996, p. 48.

20. Pour comprendre l'importance de l'œuvre de De Gheyn d'un point de vue artistique et militaire, voir COLSON, B., « Le *Wapenhandelinghe* (maniements d'armes) de Jacob De Gheyn le Jeune (1607-1608) », 2010, p. 13-31.

rappellent aussi la politique coloniale, qui encourage les mariages mixtes entre familles nobles, incas et espagnoles²¹.

L'ange exterminateur qui se cache derrière la parure prouve, en réalité, l'existence d'un conflit latent entre le pouvoir colonial et une vision indigène qui tente de survivre : la présence de grandes ailes – qui permettraient de s'élever vers les cieux – contraste ici de manière saisissante avec le pouvoir d'attraction terrestre que les artistes indigènes ont, semble-t-il, privilégié pour mettre en relief la force tellurique du monde. Au lieu de flotter, comme les anges de Fra Angelico, Zurbarán ou Murillo, les anges des Andes s'adonnent nonchalamment à un défilé sur la terre, ou s'apprêtent à esquisser un pas de danse. Dans ce cas, il n'est guère étonnant qu'ait pu se développer sur le continent américain l'idée selon laquelle l'ange est un messager de Dieu, car, dans une figure humanisée de Dieu, on remplace aisément la figure du fils sacrifié par une figure qui, tout en respectant son père, l'Être Suprême, sauvegarde sa propre vie.

Enfin, la très forte androgynie des anges rappelle la suprématie de l'idée sur la chair, de la divinité sur la vie quotidienne ; ainsi, les anges soulignent à leur corps défendant la promesse de la rédemption de la chair par la beauté physique, de même que « le rapport implicite entre l'empire universel hispanique et le royaume millénaire attendu du Christ sur la terre, annoncé dans les Saintes Écritures »²².

C'est en ce sens que, sur deux œuvres du XVIII^e siècle²³, des anges, Dieu le Père et le Fils accompagnent saint Jacques dans sa lutte contre les infidèles musulmans ou contre la propre élite inca, qui pourrait revenir et assujettir les Indiens de rang inférieur. Dans le premier exemple, rien n'empêche l'artiste de peindre le saint patron espagnol

-
21. Voir Anonyme, *Matrimonio de Martín de Loyola con doña Beatriz Nušta y de don Juan Borja con Lorenza Nušta*, huile sur toile, 273, 1 x 455 cm, Iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco, dans RISHEL, J. J. et STRATTON-PRUITT, S. (dir.), *Revelaciones...*, 2007, p. 447 ; Anonyme, *Unión de la descendencia imperial incaica con la casa de los Loyola y Borja*, Cuzco, 1718, huile sur toile et application de feuille d'or, 174 x 166 cm, Museo Pedro de Osmá, Lima, dans [Catalogue du] *Museo Pedro de Osmá*, 2004, p. 107
22. MUJICA PINILLA, R., « Arcángel arquebusero », 2008, p. 75 (notre trad.).
23. Voir fig. XIV, p. 131 ; Anonyme, *La aparición milagrosa en Cuzco de Santiago el matador de indios venciendo a los Incas*, première moitié du XVIII^e siècle, Iglesia de Pujiura, Cuzco, dans WUFFARDEN, L. E., « The Rise and Triumph of the Regional schools... », 2014 (2013), p. 357.

avec des plumes sur son chapeau, au goût de la noblesse inca, et de le faire surgir comme l'éclair, à l'instar du chef inca que représente Guamán Poma de Ayala (fig. 35) : sur son estrade portative, il défend son peuple au moyen de sa fronde-éclair, car, dans tous ses combats, il recevait l'aide d'Illapa, le dieu de l'éclair. En revanche, dans le second exemple, saint Jacques ne porte plus de plumes, bien qu'il continue, malgré tout, sa mission aux ordres de Dieu et d'Inti confondus.

Dans une démarche qui s'inscrit dans l'anthropologie du regard, il ne faut donc pas ignorer les détails des œuvres, comme les fusils que portent les anges arquebusiers, puisqu'ils symbolisent l'Église militante ouvrant le feu pour la foi catholique. Déguisés savamment en damoiseaux, les anges travestissent littéralement le dogme pour mieux attirer les néophytes, grâce à leur beauté, leurs rubans, l'orgie de couleurs, de redingotes et de cabochons, de sorte que les anges apparaissent aussi comme de jeunes dandys – des *lechuguinos* – qui lancent auprès des jeunes colons la mode de l'exubérance et du goût pour les plaisirs de la vie... tant qu'on en a les moyens.

N'oublions jamais, en effet, la réputation de Potosí, où l'on trouvait autant d'églises que de salons de jeu, pour une jeune aristocratie créole ou espagnole perdant fortune et réputation à force d'être oisive, ainsi que l'affirme un texte anonyme de 1603, *Descripción de Potosí*, conservé au British Museum de Londres : « Hay así mismo de 700 a 800 hombres, antes más que menos, baldíos, que su ocupación es pasear y jugar y hay 120 mujeres de manto y saya que conocidamente se ocupan



Fig. 35 – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 131, « Las andas del Ynga de color rojo, pillku rampa, para la guerra », v. 1615-1616, fol. 333 [335].

*en el ejercicio amoroso y hay grande suma de indias que se ocupa en el mismo ejercicio*²⁴ ».

Pour cette raison, les anges concentrent les contrastes propres au métissage andin : ils représentent littéralement le luxe aristocratique, mêlé à l'arrogance guerrière des colons et de l'Église, mais ils attestent également la propagande religieuse. Celle-ci voulait séduire une élite qui n'avait de cesse de se redéfinir grâce aux mariages mixtes, pour conserver le pouvoir économique entre les mains d'anciens et de nouveaux caciques. C'est dans cette perspective, enfin, qu'il faut comprendre le raffinement des tenues et la féminisation des anges, qui apparaissent comme une *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire le signe triomphant de Pachamama, déesse de l'amour et des plaisirs, mariée à la propagande catholique et aux goûts esthétiques européens. En effet, les artistes du lieu adoptent pour leurs anges des vêtements qui sont d'origine espagnole, mais peuvent rajouter aussi des atours de vêtements flamands, avec de grands cols, de grosses manches et de la dentelle qu'ils découvrent dans les gravures des portraits de Van Dyck.

C'est le signe indigène de la vie qui ignore la différence des sexes dans la vitalité des éléments naturels. Les anges et les Vierges des sommets baroques soulignent toujours la force de la métamorphose et, malgré le poids de la monumentalité, demeure une espèce de paradoxale lévitation, pesante et légère à la fois, qui souligne les associations ou symbioses physiques des anciennes et nouvelles croyances : preuve de l'esprit incontestable d'une raison individuelle qui pense.

Propagande et religion: la douceur et la grâce comme neutralisateurs de l'Histoire

Après l'expression de la douleur et de l'effroi, les différentes écoles artistiques développent des séries de tableaux ou de sculptures dans lesquels les personnages sont gagnés par la douceur et la sérénité : les sculptures de l'école baroque de Quito sont connues pour la manière gracieuse qu'elles ont d'exprimer leurs sentiments, ce qui marque une étape importante dans l'expression de l'émotion et des passions.

24. BAPTISTA GUMUCIO, M., « Potosí. Patrimonio cultural de la humanidad », 1988, p. 39.

En effet, la douceur et la sérénité expriment une forme de plaisir ou de ravissement qui relève d'un état subjectif, car la joie ou la passion contenues sont des états éprouvés par un sujet.

Nous souhaitons ici émettre l'hypothèse que cette nouvelle façon de présenter le rapport de l'artiste à la divinité est le miroir d'un changement majeur de la psychologie de la société coloniale : le plaisir est, en effet, une donnée immédiate de l'affectivité. D'où, dans les œuvres de Bernardo de Legarda (*Santa Rosa de Lima, Inmaculada Apocalíptica*) et de Manuel Chili dit « Caspicara » ou de son atelier²⁵, la réduction de l'amour maternel et paternel à des éléments simples, convoquant une solennité lumineuse et astrale qui se drape de tendresse dans la pointe suprême de l'amour de Dieu et du silence. Bernardo de Legarda courbe les plis et les voiles sous la volonté d'un vent invisible, et même dans sa célèbre *Inmaculada Apocalíptica*, se manifeste une lumière transcendante qui marque l'alliance secrète de l'âme avec le côté nocturne de la nature humaine. D'abord, l'image du serpent terrassé montre une économie du geste qui éclaire les rapports objectifs entre la Vierge et le serpent, qu'elle détruit au nom du Bien. Ensuite, on note le regard d'amour que les parents adressent à Jésus, sachant qu'il va mourir. Et, enfin, il faut remarquer une alliance entre l'homme et l'instant, lorsque le regard du « Cristo resucitado » dit à son père que l'acte de la Rédemption est bel et bien accompli, car « dans chacun de nos actes, dans le moindre de nos gestes, on pourrait donc saisir le caractère achevé de ce qui s'ébauche, la fin dans le commencement, l'être et tout son devenir dans l'élan du germe²⁶ ».

En outre, le pas de danse qu'esquisse le Christ rappelle l'importance, au vice-royaume du Pérou, de l'implantation des anges pour la vie spirituelle des indigènes : la légèreté de l'être divin marque dans la danse le rapport des hommes et de Dieu. La *danza Chatripuli*, encore pratiquée de nos jours dans la banlieue de La Paz, ou la célèbre

25. Voir fig. XIX, p. 135, fig. XXI, p. 137, et fig. XXII, p. 138. Voir aussi Bernardo de Legarda, *Inmaculada Apocalíptica*, 1734, bois polychrome, 63 x 40 x 23 cm, Museo de San Francisco, Quito, dans ESCUDERO DE TERÁN, X., *América y España en la escultura colonial quiteña...*, 1992, p. 44 ; et Manuel Chili (« Caspicara ») ou atelier, *Saint Joseph à l'Enfant*, XVIII^e siècle, bois polychrome, 57 x 25 x 29 cm, Museo del Convento San Francisco, Quito, dans *ibid.*, p. 112.

26. BACHELARD, G., *L'Intuition de l'instant*, 1992 (1931), p. 18.

Diablada, dansée par des équipes de plus de cent personnes, dirigées symboliquement par Lucifer et le saint Michel qui a détrôné le dragon – symbole des sept péchés capitaux – illustrent donc jusqu'à aujourd'hui la sensibilité du monde andin au cosmos. Ce dernier se meut inévitablement et révèle que l'inexpressivité du plaisir n'est pas de ce monde. En effet, le geste est une nourriture subjective et la sérénité des différents personnages, et en particulier du Christ allongé dans son jardin, de l'école mexicaine²⁷, nous conduisent à observer que la sérénité de l'amour à l'égard de Dieu est un excitant d'ordre moral ou physique sur l'organisme, que l'individu peut localiser. D'où, dans chaque œuvre, une assurance du geste, et sur la poitrine du *Buen pastor* d'Andrés López, la présence du cœur, l'organe de l'affectivité par antonomase.

Il est vrai que, dans les Psaumes (2,11), il est dit : « Servez l'Éternel avec crainte, Et réjouissez-vous avec tremblement ». La phrase peut paraître contradictoire, mais en fait elle indique une différence fondamentale du rapport à la joie qu'apporte la foi : la douleur physique est localisable dans l'espace ou le corps, et vécue dans l'instant, tandis que la souffrance est liée au temps, qui indique la place de l'homme sur la ligne du passé et de l'avenir. Ici, au contraire, chaque personnage montre que les artistes ont désormais consommé le temps passé de l'incertitude spirituelle et que la foi chrétienne fait bel et bien partie de l'inquiétude métaphysique, non pas comme source de douleur physique et politique – agression, violence, destruction des anciennes idoles – mais comme le vécu quotidien d'un état affectif qui se sait sous le regard de Dieu. Pour saint Augustin, commentateur assidu des Psaumes, la joie « ne renvoie pas [...] à une situation circonstancielle, ni à un affect passager, mais elle constitue une disposition et un acte où nous devons nous tenir, quels que nous soyons et à quelque moment de notre histoire que nous nous trouvions²⁸ ».

27. Voir Andrés López (Mexicain, actif entre 1763 et 1811), *El buen pastor*, fin XVIII^e siècle, huile sur toile, 46,4 x 60 cm, coll. Jan & Frederick R. Mayer, Denver Art Museum, dans RISHEL, J. J. et STRATTON-PRIUITT, S. (dir.), *Revelaciones...*, 2007, p. 386 ; José de Ibarra (Mexicain, 1685-1756), *Cristo en el Jardín de las delicias o el divino esposo*, 1729, huile sur toile, 112 x 168 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, État de Mexico, dans KATZEW, I., « Valiant Styles: New Spanish Paintings... », 2014, p. 170.

28. CHRÉTIEN, J.-L., *Le Regard de l'amour*, 2000, p. 56.

Saint Augustin, considéré souvent comme un saint « incessamment orant²⁹ », savait la condition humaine incertaine. Mais, dans l'ordre de la foi, la joie de l'existence de Dieu rend l'existence du Paradis exultante, si l'on s'adonne à la grâce de Dieu, représentée d'abord par la technique du *brocateado* (mentionnée p. 188). En apposant de la poudre d'or sur les vêtements des personnages saints, on rendait les tableaux plus proches du réel et de sa lumière, et plus majestueux, à l'image des sculptures qui trônaient sur les retables des églises les plus prospères. Et, d'un point de vue symbolique, « les vêtements étaient interprétés comme un signe de la splendeur céleste et de la beauté des âmes³⁰ ».

Le fait que ces tableaux lumineux couvrent jusqu'à aujourd'hui les murs d'une église montre la puissance symbolique du temple comme configuration visible de la nouvelle Jérusalem qui, le jour de l'Apocalypse, dévoilera ses murailles de pierres précieuses – jaspé, saphir, calcédoine, émeraude, sardoine, chrysolite, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe et améthyste –, son éclat « semblable à celui d'une pierre très précieuse, d'une pierre de jaspé transparente comme le cristal » et une « place d'or pur, comme du verre transparent » (Ap 21,10-21).

L'imaginaire indigène était sensible, bien évidemment, à la lumière de l'or et du soleil, que l'on recherchait dans les bijoux en métal précieux, mais aussi dans des pierres comme le quartz, des gemmes qui réfléchissent la lumière depuis les entrailles de Pachamama³¹. Il faut dire que le cristal était un prisme qui décomposait la lumière et permettait de créer des arcs-en-ciel. Or, l'arc-en-ciel (*Cuychi*) était vénéré par les Incas, qui lui avaient consacré une chapelle dans le *Coricancha* (Temple du soleil) de Cuzco, au même titre que *Quilla* (Lune), *Coillur* (les Étoiles) et *Inti* (le Soleil), dont la chapelle était précédée par celle de *Cuychi*. Sa naissance soudaine après la pluie ou la tempête le rendait énigmatique et, même, source d'effroi, car il provenait des entrailles

29. *Ibid.*

30. RODRÍGUEZ NÓBREGA, J., « El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española », 2009, t. 4, p. 1356 (notre trad.).

31. Voir collier *mochica* en cristal de roche ou quartz hyalin et ensemble funéraire en or, 1300-1532, culture Chimú, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, dans HOLMQUIST PACHAS, U., *Museo Larco...*, 2010, p. 276 et 293.

de l'infra-monde et de Pachamama, et touchait le ciel, réunissant de la sorte, en un même instant, « d'une part, la force céleste, l'ordre que le Créateur Artisan a mis en place dans sa création, placée dans la dimension du temps par le Soleil ; et d'autre part, la force du chaos primitif, qui mettrait fin à l'ordre établi, située dans le *burin pacha*³² ».

Les évangélisateurs acceptaient dans la peinture les références aux anciens dieux, en répétant sans cesse que le culte du soleil annonçait l'avènement de Jésus-Christ. Mais la recherche de l'éblouissement que l'on trouve dans les tableaux des écoles artistiques andines ne peut éviter de faire penser aux processions incas, où chacun portait des atours reluisants – plumes, tissus, argent, or, pierres précieuses – et en fonction de son statut. En effet, les « nuances chromatiques et l'intensité lumineuse indiquent de façon subtile un dégradé de statuts autour de la figure impériale³³ ». Les couleurs et les gestes que l'on trouve dans l'art baroque sont, en réalité, des louanges et des chants que l'œil en mouvement saisit avec la rapidité et la grâce de la danse : malgré les premières réticences, les religieux ont ainsi encouragé les fêtes, les danses et les chants, mais les Indiens ont conservé dans leurs peintures le respect qu'ils éprouvaient pour des dieux qui organisaient le cosmos comme les caciques l'administration de l'Empire, ce qui explique que, en regardant ces œuvres – dont l'aspiration européenne est attestée –, nous revient une pensée de Rousseau :

Nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux. Substituer des livres à tout cela, ce n'est pas nous apprendre à raisonner, c'est nous apprendre à nous servir de la raison d'autrui ; c'est nous apprendre à beaucoup croire, et à ne jamais rien savoir³⁴.

Il nous semble, en effet, qu'en peignant, par exemple, des anges immobiles, tétanisés ou statiques, les artistes ont compris que l'ange est surtout l'intermédiaire entre deux vitalités : entre celle de l'ici-bas et celle de l'au-delà. Le message d'espoir associé au thème du sacrifice et de l'amour du Christ est, certes, un moyen efficace de persuasion. Mais les grandes ailes des anges montrent que, pour voler, il vaut

32. GARCÍA ESCUDERO, C., *Cosmovisión inca...*, 2010, p. 393 (notre trad.).

33. BERNAND, C., *Histoire des peuples d'Amérique*, 2019, p. 103.

34. ROUSSEAU, J.-J., *Émile ou de l'Éducation*, Livre deuxième, 2009 (1762), p. 176.

mieux ici-bas être pourvu d'une enveloppe charnelle. C'est en ce sens que l'orgie de couleurs et la gestuelle du *Cristo resucitado* et, dans une plus grande mesure encore, les images du Christ qui se rêve musicien³⁵, ne cessent de nous étonner : transformer la croix de la Passion en instrument de musique revient à nous interroger sur la « foi perceptive³⁶ » qui anime le spectateur du monde colonial et sur les œuvres que le croyant de l'époque observe, pour organiser le sentiment religieux qui fait partie de lui.

C'est pourquoi l'art colonial des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles nous invite – comme nous exhorte à le faire Merleau-Ponty face à ce que nous voyons – à chercher par le savoir à égaler cette vision et à questionner son fonctionnement, et ce, pour accéder, peut-être, au fonctionnement ontologique de la perception. En peignant un enfant qui rêve de jouer de la musique, et de lignée divine, qui plus est, les peintres nous proposent d'interpréter ces images et d'opposer à l'objet-tableau un jugement, une construction mentale, une interprétation. En effet, l'homme ne voit pas des lignes ou des couleurs, mais des hommes, des objets et des figures, qui l'aident dans sa tentative d'entendement du monde.

Et il se peut que l'esquisse d'un pas de danse, un regard vers Dieu ou Son enfant, ainsi qu'une note de musique, soient simplement des signes de l'affectivité qui caractérise l'homme dans son rapport au monde : anges ou archanges, séraphins ou chérubins, saints hommes ou Vierges sont les différents échelons de la matière dans la hiérarchie de la totalité. Car, omniprésents et pourtant invisibles, les anges assurent l'unité perdue que contient l'espérance. Sans omettre d'appliquer, dans le contexte chrétien de l'époque, le principe fondamental de participation au monde et de résurrection possible, et tout comme le destin et le mouvement du monde ne cessent de progresser, les artistes ont adopté de nouveaux savoirs, comme le principe du salut, pour pouvoir conserver leurs anciennes coutumes et recréer des

35. Voir Anonyme, *Niño Dios-Redentor*, XVII^e siècle, coll. Dr. Crispiniano Arce, Mexico, dans ROBLEDO ESTAIRE, L., « El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales... », 2007 ; Anonyme, *El Niño sueña con la cruz como instrumento musical*, XVII^e siècle, coll. Bedoya, Bogotá, dans SEBASTIÁN LÓPEZ, S., « Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela », 1997, p. 284.

36. MERLEAU-PONTY, M., *Le Visible et l'Invisible*, 2001 (1964), p. 17.

images ou des souvenirs, et créer de la sorte une image humanisée du cosmos.

Les différentes déclinaisons de la Vierge ou de saint Joseph, du Christ enfant, rédempteur ou divin époux, nous montrent les différents rythmes qui s'offrent à l'âme de la personne dans la gestion des sensations esthétiques³⁷. Les œuvres de l'époque coloniale tendent à caractériser la plasticité de la danse³⁸ et du geste comme la forme du travail métaphysique et invisible du corps sur le temps. La sculpture *Cristo resuscitado* et les images d'Enfant-Jésus jouant d'un instrument affirment que le corps est doué d'une mémoire et que le geste de la danse, de la musique ou de la peinture, accompagne une métaphysique de l'âme indienne qui, jadis, disposait de son corps plus librement, mais de manière non moins codifiée. En effet, dans une vision mythique du monde, « la particularité n'est pas un produit historique, mais une détermination divine³⁹ ».

L'originalité du syncrétisme colonial réside peut-être dans la manière de rendre visible le fait que pour l'homme, quel qu'il soit, il n'y a de grâce que dans un monde qui diffère la réalisation du bonheur, parce que la vérité du réel ne tient que dans l'insistance d'une promesse : dans l'œuvre attribuée à Diego Quispe Tito, *San José y el Infante Jesús*, ou dans le *San José con el niño* de l'école mexicaine, les artistes réélaborent avec grâce la figure imposée de la « Vierge à l'enfant ». On peut arguer, d'un point de vue pragmatique, que les charpentiers sont les premiers artisans qui arrivèrent en Amérique et, d'un point de vue liturgique, qu'il a fallu attendre l'action du pape Sixte IV (1471-1484) pour introduire dans la liturgie la célébration du père du Christ « comme modèle de paternité, lui attribuant des vertus en lien avec l'humilité, la pauvreté, l'obéissance et la fidélité, qui deviennent des miroirs pour les disciples du saint d'Assise⁴⁰ ».

37. Voir Anonyme, *Virgen de la leche*, vers 1680, Lima, huile sur toile, Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, dans ROMERO SEMINARIO, D. et ARRIBAS LEGAZ, J. (dir.), *Pintura en el Virreinato del Perú*, 2001, p. 137 ; Diego Quispe Tito (attribué à), actif entre 1627 et 1681, *San José y el Infante Jesús*, Cuzco, XVII^e siècle, coll. Celso Pastor de la Torre, Lima, dans *Perú. Fe y Arte en el Virreinato*, 1999, p. 58.

38. Voir RECASENS BARBERÀ, A. (dir.), *A tres bandas...*, 2010.

39. LÓPEZ AUSTIN, A., « Las razones del mito... », 2008, p. 102 (notre trad.).

40. LÓPEZ GUZMÁN, R., « El viaje de San José a América... », 2016, p. 207 (notre

Néanmoins, la figure de Joseph, qui se montre aimant à l'égard de son enfant, répare symboliquement – en partie – le traumatisme de plusieurs cultures qui ont perdu leurs repères⁴¹ et prouve que la dialectique de la vérité se joue toujours dans l'espace contraint de la représentation. Car, en recevant Marie, son épouse, et en élevant le fils de Dieu qui sauvera son peuple (Mt 1,21-22), Joseph indique que l'effacement est la source d'une liberté de cœur et que, « pour accueillir le don de Dieu, [il] devra labourer sa propre terre⁴² ». La pensée de la grâce dans l'action d'une entreprise artistique ne pouvait point, en effet, écarter un idéal pour désigner une quête sociétale égalitaire dans un contexte politique qui était dépourvu de valeurs humaines partagées par tous. Hélas, après la période des Indépendances, se révélera une nouvelle inversion des codes : l'élite créole, enfin libérée, entendra, elle aussi, sa propre vérité, et l'idéal désignera alors une chose impalpable, qui régnera sur les cimaises des esprits et des plafonds de l'académie.

trad.).

41. Pour illustrer l'exemple de la culture inca, voir ZAPATA, R. A., *Guamán Poma...*, 1989, p. 45-49.

42. PONNAU, D., *Saint Joseph ou la vérité du songe*, 2018, p. 14.

Conclusion

Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà.
Pascal, *Les Pensées*¹

NOTRE réflexion sur la conquête spirituelle à travers l'expression artistique a eu pour objectif de montrer la force que la couronne espagnole et les religieux en particulier déploient au début de la Conquête pour comprendre l'Autre en apprenant sa langue ou en collectant, comme Bernardino de Sahagún, l'histoire de ses coutumes ou de ses ancêtres, car c'est en réactualisant leur projet que les Européens perçoivent que la politique naît de l'irréductible pluralité des hommes. C'est ce qu'a analysé Hannah Arendt, qui reconnaissait la profondeur de la pensée politique de Hobbes en reconsidérant les affects sans fin de l'humain, ainsi que le poids de l'homme en mouvement dans le monde par et grâce à son corps, et ce, en dépit de l'existence d'une pluralité de types et d'individus :

La politique repose sur le fait de la pluralité des hommes. Dieu a créé *l'homme*, *les hommes* sont un produit humain, terrestre, le produit de la nature humaine. C'est parce que la philosophie et la théologie traitent toujours de *l'homme*, c'est parce que toutes leurs déclarations resteraient vraies même s'il n'y avait qu'un seul homme, deux hommes, ou que des hommes identiques, qu'elles n'ont jamais

1. PASCAL, B., *Pensées*, n° 56, 1977 (1670, posth.), p. 87.

trouvé aucune réponse philosophiquement pertinente à la question : qu'est-ce que la politique² ?

Ainsi, pour Arendt, l'action humaine en vue d'une union risque de devenir totalitaire, car, pour gouverner ou dominer, le pouvoir cherchera toujours à ramener l'homme à une unité harmonieuse ou idéale qui supprime la spontanéité de la pluralité. En effet, « la politique traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres différents. Les hommes, dans un chaos absolu ou bien à partir d'un chaos absolu de différences, s'organisent selon des communautés essentielles et déterminées³ ». Mais, pour faire subsister la trinité de la religion, de la tradition et de l'autorité, le dominant doit rétrécir l'Autre dans la masse, d'où la mise en garde d'Arendt, qui ajoute aussitôt :

Tant que l'on édifie des corps politiques sur la structure familiale et qu'on les comprend à l'image de la famille, les degrés de parenté valent comme ce qui d'un côté peut relier les êtres les plus différents et, d'un autre côté, comme ce par quoi des formations semblables par les individus peuvent se séparer les unes des autres et les unes par rapport aux autres. Dans cette forme d'organisation, la diversité originelle est d'autant plus efficacement anéantie que l'égalité essentielle de tous les hommes est détruite dès lors qu'il s'agit de l'homme⁴.

On saisit alors l'importance, pour l'Espagne, de divulguer l'idée d'incarnation ou de Sainte-Famille, afin d'introduire l'idée d'alliance, notion qui, d'un point de vue politique, signifie avant tout la volonté d'instaurer un échange fondé sur des affinités liées strictement à la parenté et la mise à l'écart de l'individu. Ainsi, il n'est guère étonnant que le corps joue un rôle fondamental dans la mise en place de la vision chrétienne du monde et de la création d'un nouvel homme. Car, qu'on l'exalte – l'Incarnation du Christ – ou qu'on le nie – répression politique ou économique, notion de péché, l'Enfer –, le corps

2. ARENDT, H., *Qu'est-ce que le politique ?*, 2014 (2005), p. 167. C'est l'auteure qui souligne.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

précolombien devient le réceptacle de questionnements politiques liés, entre autres, aux thèmes de l'identité – reconnue ou anéantie –, du rapport de l'homme à la religion, du rôle sexuel des individus ou de l'assujettissement de la personne aux canons esthétiques.

C'est pourquoi nous avons analysé, en prenant appui sur des exemples concrets, le rapport de l'homme au monde grâce à ce point de contact que représente le corps à mi-chemin entre l'intériorité du sujet et l'extériorité de la vie publique – religieuse, sociale ou politique –, pour analyser et déconstruire de la sorte le poids du contexte social dans la mise en place de la répression, de la conquête spirituelle et, progressivement, de l'inadéquation de l'individu avec les affres de l'Histoire. En effet, les modèles ou patrons imposés durant la conquête, et consolidés sous l'époque coloniale, vont se fissurer sous le poids des contradictions internes et inhérentes à la destruction possible de la différence. Car, si la pluralité s'exerce dans n'importe quelle société, en revanche, « [d]ans le social, tout s'exhibe, mais personne n'apparaît ».

Notre travail a consisté alors à débusquer depuis 1492 jusqu'à aujourd'hui le creux entre deux espaces qui se rencontrent et cohabitent, et dont l'existence se manifeste dans l'art. Le problème de la figuration (art, esthétique et autonomie de l'art) nous a servi de point de départ pour questionner l'expérience que constitue la conscience d'être un sujet dans la société coloniale, et c'est dans cette perspective que notre interrogation porte aussi sur le ré-enchantement du signe par l'engagement de l'artiste en tant que personne. Le fil directeur du champ artistique comme miroir du monde nous a aidés à jeter une lumière sur le passage du phénomène de la conquête de l'Autre à celui de l'individu qui, comme sujet, devient l'image d'un permanent pensant, au point de constater que, si le mouvement ne peut exister que par la mobilité des êtres, le sujet ne peut apparaître que si la conscience de sa personne lui permet de dire « je ». Et ce, sans oublier, remarquons-le immédiatement, que l'homme qui revendique souvent son individualité ajuste un désir personnel, intéressé par le moyen le plus désintéressé comme l'état impartial, le désir de justice ou la transcendance individuelle, par le biais de la loi générale, puisque « c'est

5. COLLIN, Françoise, « Du privé et du public », 1986, p. 49.

pour sauver sa particularité que l'homme invente la généralité. C'est pour préserver son être physique qu'il crée son être moral⁶ ».

Néanmoins, nous postulons que l'artiste interroge toute force dominante, qui tendrait à se substituer au choix du plus grand nombre et au commandement de la personne obéissant à la loi, que cette force s'adresse à elle-même par le choix des institutions auxquelles elle et les membres de la société acceptent d'obéir. Or, d'un point de vue chronologique, nous connaissons les régimes déficitaires en termes d'égalité – nouvelles républiques indépendantes, démocraties balbutiantes, régimes populistes et/ou autoritaires – qui se sont accumulés aux portes de l'Histoire, et il nous semble que l'artiste est à même d'entamer un questionnement sur le long terme à propos de la souveraineté politique, que les Latino-Américains voudront ou non investir dans un régime, qu'il soit colonial, révolutionnaire, monarchique ou, plus tard, démocratique.

Dès lors, notre travail sonde la capacité des artistes à analyser l'aptitude de leurs concitoyens à se rendre acteurs de leur propre vérité, car articuler l'histoire de l'art sous l'angle de la critique nous engage obligatoirement sur les pentes du plausible, mais également sur une réflexion philosophique ; en effet, l'artiste s'interroge sur les limites de la loi, humaine comme divine, car, en admettant l'autarcie de l'homme, et même, paradoxalement, de l'homme en société, il doit accepter la capacité tout humaine de destruction de l'environnement ou la force de sape que l'homme peut déployer lorsque, confronté à l'usure des organes représentatifs des valeurs (institutions politiques ou religieuses, par exemple), il peut ne pas comprendre que, dans un régime colonial, on soumette toujours sa volonté individuelle à celle des autres par un principe de généralité ou d'universalité. C'est que l'homme tend toujours à assurer sa survivance et, dans ce cas, il peut accepter la prise en charge de la « globalité de l'être humain⁷ » par des formes totalisantes de l'État-providence, qu'il soit inscrit dans un système colonial, plus tard parlementaire ou dans un système de parti unique, faisant de l'homme un collaborateur au service de la révolution ou d'un conservatisme évolutionniste.

6. MANENT, P., *La Cité de l'homme*, 1997 (1993), p. 262.

7. MORIN, E., *Introduction à une politique de l'homme*, 1999 (1965), p. 13.

C'est pour cela que notre réflexion nous a conduit à nous questionner sur la personne dans des contextes de crise politique et religieuse, mais également au sein de nouveaux processus totalitaires, qui peuvent prendre la forme de la globalisation des codes esthétiques enveloppant désormais toutes les parties de l'empire espagnol dans une unité qui révèle aussitôt des contradictions internes. En effet, « il faut reconnaître les autres comme à la fois différents de nous et en même temps semblables à nous. [Or,] si on voit les autres uniquement différents, on ne peut pas les comprendre, et si on les voit seulement semblables, on ne peut pas comprendre ce qui fait leur originalité et leur différence⁸ ».

Ces remarques expliquent que nous ayons décidé d'analyser différents supports artistiques, nous obligeant ainsi à respecter l'adage de Theodor W. Adorno, selon lequel « la totalité est la non-vérité⁹ », pour tenter de la sorte de nous en tenir aux choses mêmes, sans garantie ni assurance, et interroger l'art colonial en contact avec l'Occident comme une dialectique inquiète, car ses différents acteurs ont dû assumer d'abord leur dette originelle à l'égard de la conquête et du modèle européens. Aussi devons-nous souligner le poids de la réalité et de l'Histoire, qui exhorte les artistes à jouer avec leurs corps au point de sauvegarder cette faculté de se mouvoir dans la précarité de la fiction, tout en renforçant par le geste une particulière sensibilité de la réalité.

Car, métis qu'ils étaient, ils devaient comprendre leurs doubles racines avant d'entrer en rébellion contre l'exigence de totalité qu'imposait d'abord la couronne espagnole, et que renforceront ensuite l'idéal du siècle des Lumières, le projet républicain et, enfin, les différents systèmes économiques qui – depuis la doctrine Monroe, la Guerre froide, la diplomatie du dollar, jusqu'au néo-libéralisme – ont voulu fermer les perspectives intellectuelles et artistiques du « sous-continent », en visant à éluder les failles ou fissures historiques. Et, si de résistance intellectuelle il s'agit, nous avons voulu démontrer que des deux côtés de l'Atlantique les artistes ont su tirer profit des mutilations de l'Histoire : de par leurs origines indiennes ou africaines, ou en raison de leur sang métis, les artistes

8. MORIN, E., *Penser global. L'Homme et son univers*, 2016 (2015), p. 116.

9. ADORNO, T., *Minima Moralia...*, 2003, p. 64.

ont mieux compris que l'universalité de leur activité se consolidait au contact de l'Autre, dans leur propre chair suite aux souffrances endurées, ou sous l'influence de l'histoire coloniale et du magistère artistique européen, qu'ils durent surmonter. Et cette résilience s'est produite sans imaginer que le dernier quart du xx^e siècle unirait l'Amérique latine et l'Espagne contre les affres de la globalité.

C'est à partir de cette lutte que les artistes des deux mondes apprennent ensemble à dissoudre les chaînes de l'aliénation en approchant et en interrogeant des phénomènes « englobants » de la domination culturelle, intellectuelle, linguistique et économique qui, jusqu'à présent, mettent en péril le sujet lui-même. Voilà pourquoi l'image, le temps (historique et intérieur) et la perception sont primordiales, si l'on veut comprendre le retour aux sources du savoir de la personne et de la rencontre : l'image écrite, gravée, peinte et plus tard photographique ou cinématographique, restituent en effet l'alourdissement des membres et du corps jetés dans le réel. Le rapport qui se crée alors entre l'artiste et le monde s'incarne grâce à la perception qu'il purifie, afin d'aller vers la source de sa vision. C'est pourquoi notre enquête a étudié l'expression artistique depuis la Renaissance jusqu'au baroque dans le Nouveau Monde comme un espace qui, tout en étant l'examen du transfert des codes esthétiques, est aussi celui de l'émotion, de la précarité existentielle et de l'épreuve de l'artiste indien ou métis dans sa présence au réel.

La notion d'espace est en effet vécue différemment selon les personnes et les époques, et selon des expressions artistiques variées, allant de la création de mappemondes à la pratique de la danse. Cela explique que les artistes latino-américains et européens approfondissent leur place indécidable dans le paysage-monde, entre des masses pleines et claires héritées de l'Europe classique, et des formes organiques et vivantes qui, tout en revendiquant leur vitalité ontologique, ont surmonté la planéité européenne pour s'interroger sur une autre vision de l'espace, de la ville, de la politique ou de la personne. Ils peuvent, dès lors, contrer la trop lourde confiance des Européens dans l'ordre en s'aventurant dans l'abstraction de la matière, et s'ouvrir ainsi au temps du voir : vision complexe et multiple, qui commence chez les Précolombiens par le travail de la pierre et du monument, pour aboutir au grain photographique, à la gravure ou à la danse qui, au

lieu de dématérialiser l'acte artistique, « tactilisent » au contraire le visible, rendant l'image proche du « faire image », afin de maintenir la masse des objets vus sans l'effacer.

Nul doute que le corps, la masse, les éléments de la nature et les hommes composent alors avec l'empreinte de la conquête, du passé colonial et « globalisant ». Le parcours visuel que nous avons proposé sous le prisme de la personne peut draper le regard analytique de la distance intermédiaire entre vision intérieure de l'artiste et circonvolutions de son travail dans le temps historique. La réception du monde devient alors écriture par l'image et le texte, car les artistes baroques ont su consigner l'émanation ou la rencontre des choses du monde en refondant constamment une expérience visuelle qui engage leur corps dans un espace toujours inconnu, mais perceptiblement mobile. Et ce, à l'instar de l'image, qui demeure en l'attente d'un espace, d'un geste ou d'une action que l'artiste focalise d'abord dans son regard et restitue ensuite dans sa proposition. Et il procède ainsi tout en mariant la fugacité de l'instant, l'efficacité matérielle des événements et la douceur de la durée, seules stratégies qu'il puisse déployer pour densifier dans un travail d'ordre historique ou sociologique la force du témoignage, ainsi que le frémissement intérieur d'un destin personnel.

Bibliographie

Catalogues d'exposition, catalogues de musée, actes de colloque

- La palabra de España en América*, catalogue de l'exposition présentée à la Bibliothèque nationale du Chili du 19 octobre au 31 décembre 1990, Santiago du Chili, Ministerio de Educación Pública, 1990.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue de l'exposition présentée au Museo del Prado de Madrid de juin à juillet 1990, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- Inca-Perú. 3000 ans d'histoire*, catalogue de l'exposition présentée aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles du 21 septembre au 30 décembre 1990, Gand, Imschoot Uitgevers, 1990.
- América. Religión y cosmos. Cuartas jornadas de historiadores americanistas (Santa Fe, Granada, 12 al 18 octubre de 1990)*, Grenade, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada/Sociedad de Historiadores Mexicanistas, 1991.
- Las plumas del Sol y de los Angeles de la Conquista*, catalogue de l'exposition présentée au Banco de Crédito del Perú de Lima d'avril à mai 1993, Lima, Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1993.
- El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia / Le Retour des anges. Baroque des cimes en Bolivie*, catalogue de l'exposition, Paris, Union latine, 1996.
- Los siglos de oro en los virreynatos de América, 1550-1700*, catalogue de l'exposition présentée au Museo de América de Madrid, du 23 novembre 1999 au 12 février 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- Perú. Fe y Arte en el Virreynato*, catalogue de l'exposition présentée à Cordoue, Séville tout au long de l'année 1999, Cordoue, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1999.
- La Grâce baroque. Chefs-d'œuvre de l'École de Quito*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Château des ducs de Bretagne de Nantes, du 18 juin au 27 septembre 1999 et à la maison de l'Amérique latine de Paris, du 28 octobre 1999 au 23 janvier 2000, Paris, Union latine, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

- España y América, un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, catalogue de l'exposition présentée aux « Real Alcázar y Casa de la Provincia » de Séville du 11 décembre 2003 au 29 février 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, catalogue de l'exposition présentée au Centro Cultural de la Villa de Madrid d'octobre à juin 2003 et au Castillo de Chapultepec de Mexico de janvier à mars 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2003.
- [Catalogue du] *Museo Pedro de Osma*, Lima, Fundación Pedro y Angélica de Osma, 2004.
- Pérou. L'Art de Chavín aux Incas*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Petit Palais du 5 avril au 2 juillet 2006, Paris, Paris Musées/Skira, 2006.
- Le Bois des missions. Sculptures baroques du Paraguay/La Madera de las misiones. Imágenes barrocas del Paraguay*, catalogue de l'exposition présentée entre juin 2007 et juin 2008, successivement, au musée du Pays de Sarrebourg, au musée de Tésé du Mans et au musée d'Art sacré de Fourvière de Lyon, Sarrebourg, Musée du Pays de Sarrebourg, 2007.
- Mestizo del renacimiento al barroco andino*, catalogue de la collection Barbosa-Stern, Lima, José Torres Della Pina, 2008.
- Itinerario de Hernán Cortés*, catalogue de l'exposition présentée au Centro de Exposiciones Arte Canal de Madrid du 3 décembre 2014 au 3 mai 2015, Madrid, Fundación Canal de Isabel II, 2015.
- BATICLE, Jeannine (dir.), *Zurbarán*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, du 14 janvier au 11 avril 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.
- BOURGET, Steve, *Sexe, mort et fertilité dans la région mochica*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Quai Branly de Paris, du 9 mars au 23 mai 2010, Paris, Somogy, 2010.
- BRAY, Xavier, RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, BARBOUR, Daphne et OZONE, Judy, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture*, catalogue de l'exposition présentée à la National Gallery de Londres, du 21 octobre 2009 au 24 janvier 2010, Londres, The National Gallery/New Haven, Yale U.P., 2009.
- CAMPOS VERA, Norma (dir.), *Manierismo y Transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional Sobre el Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005.
- FERNÁNDEZ, Félix Miguel et BAZ, Sara Gabriela (dir.), *Catálogo del Museo Nacional del Virreinato Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, Mexico, CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- FERRER-JOLY, Fabien (dir.), *Plumes. Visions de l'Amérique précolombienne*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Quai Branly-Jacques-Chirac de Paris, du 22 novembre 2016 au 29 janvier 2017, Paris, Somogy/Auch, Musée des Jacobins, 2016.
- HOLMQUIST PACHAS, Ulla, *Museo Larco. Tesoros del Antiguo Perú*, Lima, Asociación Rafael Larco Herrera, 2010.
- KASL, Ronda (dir.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish Word*, catalogue de l'exposition présentée à l'Indianapolis Museum of Art du 11 octobre 2009 au 3 janvier 2010, New Haven, Yale U.P., 2009.
- KATZEW, Iona et TAYLOR, William B. (dir.), *Miradas comparadas en los virreinos de América*, catalogue de l'exposition présentée au Los Angeles County Museum of Art du 6 novembre 2011 au 29 janvier 2012 et au Museo Nacional

- de Historia de Ciudad de México, du 12 juillet au 7 octobre 2012, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia/LACMA, 2012.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 de Mayo 1989)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, CRUZ et CABELLO CARRO, Paz, *Catálogo del Museo de América de Madrid*, Madrid, Ibercaja, coll. « Monumentos y Museos », 1997.
- MARTÍNEZ SHOW, Carlos et ALFONSO MOLA, Marina (dir.), *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, catalogue de l'exposition présentée au Museo Nacional de Escultura de Valladolid du 15 avril au 27 juin 1999, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- NAVARRETE PRIETO, Benito et DELENDA, Odile (dir.), *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, catalogue de l'exposition présentée au Museo de Bellas Artes de Valencia du 14 juillet au 24 septembre 1998, Valence, Generalitat Valenciana, 1998.
- PHIPPS, Elena, HECHT, Johanna et ESTERAS MARTÍN, Cristina (dir.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 29 septembre au 12 décembre 2004, New York, The Metropolitan Museum of Art/New Haven, Yale U.P., 2004.
- RISHEL, Joseph J. et STRATTON-PRUITT, Suzanne (dir.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, Mexico, FCE/Antiguo Colegio de San Ildefonso/Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2007.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne (dir.), *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings from the Thoma Collection*, catalogue de l'exposition présentée au Cantor Center for Visual Arts (Stanford University) du 20 septembre au 31 décembre 2006, Milan, Skira, 2006.

Culture Préhispanique, Histoire de l'art, art baroque européen et ibéro-américain, transferts esthétiques, interculturalité, image

- ACCATINO, Sandra, « *Retóricas de la artificiosa naturaleza. Estéticas del Renacimiento tardío en las imágenes portentosas de la Histórica relacion del Reyno de Chile*, de Alonso de Ovalle », in Bargellini, Clara et Díaz Cayeros, Patricia (dir.), *El Renacimiento italiano desde América Latina*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, Florence, Nicolaus Laurentii, 1485 ([ark:/13960/t5w71jp8g](https://doi.org/10.1017/9781107307118)).
- ALCALÁ, Luisa Elena et BROWN, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820 [Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820, 2013]*, New Haven/Londres, Yale U.P., 2014.
- ALVA, Walter, « La culture mochica et les découvertes archéologiques de Sipán », in Pérou. *L'Art de Chavín aux Incas*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Petit Palais du 5 avril au 2 juillet 2006, Paris, Paris Musées/Skira, 2006.
- ARASSE, Daniel, « Entre dévotion et culture. Fonctions de l'image religieuse au xv^e siècle », *Publications de l'École française de Rome*, n° 51 « Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle », 1981, p. 131-146 (https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1981_act_51_1_1374).

BIBLIOGRAPHIE

- BAILEY, Gauvin Alexander, *Art of Colonial Latin America*, New York, Phaidon, 2005.
- BARAIBAR ECHEVERRÍA, Álvaro et INSÚA CERECEDA, Mariela (dir.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Pampelune, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2010.
- BATICLE, Jeannine, « Notice de *La Vierge enfant en prière* », in *Id.* (dir.), *Zurbarán*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, du 14 janvier au 11 avril 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.
- BAPTISTA GUMUCIO, Mariano, « Potosí. Patrimoine culturel de la humanidad », in *Potosí. Patrimoine Cultural de la Humanidad*, Bolivie, Compagnie Minière du Sur (COMSUR), 1988.
- (éd.), *La ciudad de Potosí vista por los viajeros y autores nacionales del siglo XVI al XXI*, Potosí, Casa Nacional de Moneda, 2011.
- BAUDEZ, Claude-François, « Sacrificio de “sí”, sacrificio del “otro” », in López Luján, Leonardo et Olivier, Guilhem (dir.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- BAUDOUIN, Frans, *P. P. Rubens*, Anvers, Fonds Mercator/Paris, Albin Michel, 1977.
- BARGELLINI, Clara et DÍAZ CAYEROS, Patricia (dir.), *El Renacimiento italiano desde América Latina*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- BAYÓN, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Barcelone, Gustavo Gili, 1974.
- , « La arquitectura sudamericana en los siglos XVI y XVII », in *Id.* et Marx, Murillo, *Historia del arte colonial sudamericano*, Barcelone, Poligrafías, 1989.
- BECCERRA PARRA, Rodrigo, « Piwke: metáfora y metonimia del corazón en mapudungun », in Malvestitti, Marisa et Dreidemie, Patricia (dir.), *Actas del III Encuentro de Lenguas Indígenas Americanas*, San Carlos de Bariloche, Universidad Nacional de Río Negro, 2014.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, « Escultura montañesina en el virreinato del Perú », *Archivo hispalense*, n° 57, p. 95-120, 1974.
- et GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, Séville, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- BERNARD, Carmen et ESCRIVE, Catherine, *Viracocha, le père du Soleil inca*, Paris, Larousse, 2008.
- BERNIS, Carmen, « La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte », in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catalogue de l'exposition présentée au Museo del Prado de Madrid de juin à juillet 1990, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. V^e-XV^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008.
- BOURDIN, Gabriel, « Partes del cuerpo e incorporación nominal en expresiones emocionales mayas », *Dimensión Antropológica*, n° 51, 2011 (<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=5978>).
- , *Las emociones entre los mayas. El léxico de las emociones en el maya yucateco*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, Mexico, Domés, 1983.
- BROWN, Michael A., « La imagen de un imperio. El arte del retrato en España y los virreinos de Nueva España y Perú », in Gutiérrez Haces, Juana (dir.), *Pintura*

- de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, Mexico, Banamex, 2009.
- CASTEDO, Leopoldo, *Chile. Utopías de Quevedo y Lope de Vega*, Santiago du Chili, LOM, 1996.
- CHENEL, Álvaro Pascual, « Juegos de imagen y apariencia: simulación, disimulación y propaganda política durante el reinado de Carlos II », in Baraibar Echeverría, Álvaro et Insúa Cereceda, Mariela (dir.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Pampelune, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2010.
- Codex Mendoza*, v. 1540, Université d'Oxford, Bodleian Library ([ark:/13960/t9b655k7d](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:uk:hbz:5:1-63662-p0001-6)).
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *Arte, lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago du Chili, Antártica, 1984.
- , *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago du Chili, Universidad Católica de Chile, 1986.
- CUADRIELLO, Jaime, « The Theopolitical Visualization of the Virgin of Immaculate Conception. Intentionality and Socialization of Images », in Kasl, Ronda (dir.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish Word*, catalogue de l'exposition présentée à l'Indianapolis Museum of Art du 11 octobre 2009 au 3 janvier 2010, New Haven, Yale U.P., 2009, p. 129.
- CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier, « Escultura andaluz y naturalismo en la escultura novohispana », in Gila Medina, Lázaro (dir.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid, Arco Libros, 2010, p. 473-486.
- COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, éd. Manuel Toussaint, Mexico, FCE, 2006 (1872).
- DELEND, Odile, *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán. Le retable de Jerez de la Frontera*, Paris, Mame, 1999.
- D'ORS, Eugenio, *Du baroque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983 (1935).
- DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne, 15e-18e siècle*, Paris, A. Colin, 2000.
- DEL RINCÓN, Antonio, *Arte mexicana*, dédicace (n.p.), Mexico, Pedro Balli, 1595, cité dans ESTENSSORO, Juan Carlos, « Las vías indígenas de la occidentalización... », 2015.
- DUEÑAS BERÁIZ, Germán, « El armamento de los conquistadores », in *Itinerario de Hernán Cortés*, catalogue de l'exposition présentée au Centro de Exposiciones Arte Canal de Madrid du 3 décembre 2014 au 3 mai 2015, Madrid, Fundación Canal de Isabel II, 2015.
- DUSSEL, Enrique, « Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación) », in Fornet-Betancourt, Raúl, *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, Madrid, Trotta, 2004.
- DUVIOLS, Jean-Paul, « *Descripción de la Ciudad / de Lima capital del reyno del / Perú, su temperamento, opulencia, / carácter de sus Naturales y Co-/mercio; con algunas reflexiones / sobre la frecuencia de temblores, / y carencia de lluvia en su valle, / y sus inmediateciones*, manuscrit de 86 feuillets, sans date [1774 ?], Biblioteca Nacional de Madrid, Mss 110 26 », in Thiercelin-Mejías, Raquel (dir.), *Andes et Més-Amérique. Cultures et sociétés. Mélanges en hommage à Pierre Duviols*, vol. I., Aix-en-Provence, PU Provence, 1991.
- ELLEFSEN, Bernardo, *Matrimonio y sexo en el Incario*, La Paz, Amigos del Libro, 1989.

BIBLIOGRAPHIE

- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (dir.), *Le Triptyque aztèque de la Crucifixion*, Paris, Réunion des musées nationaux/Écouen, Musée national de la Renaissance, 2004.
- ESCUADERO DE TERÁN, Ximena, *América y España en la escultura colonial quiteña. Historia de un sincretismo*, Quito, Banco de los Andes, 1992.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, « Influencia italiana en la Pintura Virreinal », in Romero Seminario, Dioniso et Arribas Legaz, Javier (dir.), *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2001.
- ESTENSSORO, Juan Carlos, « Las vías indígenas de la occidentalización. Lenguas generales y lenguas maternas en el ámbito colonial americano (1492-1650) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 45, n° 1 « Langues indiennes et empire dans l'Amérique du Sud coloniale », 2015, p. 15-36 ([doi:10.4000/mcv.6097](https://doi.org/10.4000/mcv.6097)).
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- GÁLLEGO, Julián et GUDIOL, José (éd.) et MARRAST, Robert (trad.), *Zurbarán (1598-1664)*, Paris, Cercle d'Art, 1987 (1^{re} éd. esp. 1976).
- GARCÍA ESCUDERO, Carmen, *Cosmovisión inca. Nuevos enfoques y viejos problemas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción, « Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana », in Gutiérrez, Ramón (dir.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, coll. « Manuales Arte », 1995.
- , analyse du tableau « Los mulatos de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo » de Andrés Sánchez Gallque, in Martínez Show, Carlos et Alfonso Mola, Marina (dir.), *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, catalogue de l'exposition présentée au Museo Nacional de Escultura de Valladolid du 15 avril au 27 juin 1999, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- , Arte viajero. De objeto de consumo a pieza de colección », in *España y América, un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, catalogue de l'exposition présentée aux « Real Alcázar y Casa de la Provincia » de Séville du 11 décembre 2003 au 29 février 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- GEFFROY, Céline, « *Khuchi vasos* (verres cochons) et *Diablitos* (verres diables). Promenade dans l'histoire érotique et pornographique des verres andins », in Cochard, Bertrand et Grégori, Jean (dir.), *La Sexualité en images. Regard croisés sur l'érotisation des corps*, Paris, Hermann, 2018.
- GILA MEDINA, Lázaro (dir.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Maravillosa Bolivia*, Madrid, Cultura Hispánica, coll. « Ambos Mundos », Madrid, 1957.
- GISBERT, Teresa, « Les styles de la peinture coloniale en Bolivie », in *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia / Le Retour des anges. Baroque des cimes en Bolivie*, catalogue de l'exposition, Paris, Union latine, 1996.
- , *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Compañía, 2008.
- , « El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas », in Gutiérrez Haces, Juana (dir.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, Mexico, Banamex, 2009.
- , ARZE, Silvia et CAJÍAS, Martha, *Textiles en los Andes bolivianos*, La Paz, Agencia Boliviana de Fotos/Fundación Cultural Quipus, 2003.
- , *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Plural, 2010 (1987).

- GOLTE, Jürgen, *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*, Lima, Instituto de Estudios Andinos/Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, 2009.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [*Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, 1968], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- GRAULICH, Michel, « L'au-delà cyclique des anciens Mexicains », in *La antropología americanista en la actualidad. Homenaje a Raphaël Girard*, Mexico, 1980.
- GRÉGOIRE LE GRAND, « Lettre de saint Grégoire le Grand » [*Epistola Sereno episcopo massiliensi*, MGH, Epistolae, II, X, 1957, p. 269-272], in Menozzi, D. (éd. et trad.), *Les Images. L'Église et les Arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 75-77.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, v. 1615-1616, Bibliothèque royale du Danemark, manuscrit autographe, éd. Rolena Adorno (<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>).
- GUINARD, Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, Le Temps, 1960.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, coll. « Manuales Arte », 1984.
- (dir.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, coll. « Manuales Arte », 1995.
- (dir.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelone/Madrid, Lunewerg, 1997.
- (dir.), *Quito, El gran convento de San Francisco*, Madrid, Dirección general de Relaciones culturales y científicas, 2003.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana (dir.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, Mexico, Banamex, 2009.
- HAMNETT, Brian R., *Histoire du Mexique* [*A Concise History of Mexico*, 1999], Paris, Perrin, 2009.
- HAUSER, Arnold, *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, t. 1, *Text*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965.
- HUYGHE, René, *Formes et forces. De l'atome à Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1971.
- INGARDEN, Roman, *L'Œuvre architecturale, 1945* [« Das Werk der Architektur », in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962], éd. et trad. Patricia Limido-Heulot, Paris, Vrin, 2013.
- ITIER, César, *Les Incas*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- KASL, Ronda, « Living with Images in the Seventeenth Century », in *Id.* (dir.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish Word*, catalogue de l'exposition présentée à l'Indianapolis Museum of Art du 11 octobre 2009 au 3 janvier 2010, New Haven, Yale U.P., 2009.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago, Chicago U.P., 2004.
- KINKEAD, Duncan, « Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (documentos nuevos) », *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 72, n° 220, 1989, p. 323-328.
- KNAPPE, Karl Adolf, *Dürer. Gravures. Œuvre complet*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1964.
- KUON-ARCE, Elizabeth, « Del manierismo al barroco en los murales cuzqueños », in Campos Vera, Norma (dir.), *Manierismo y transición al barroco Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Unión Latina/Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra, 2005, p. 110 (hdl:10171/18115).

BIBLIOGRAPHIE

- LAPLANTINE, François, « Pour une pensée métisse », in Molin, Michel, Capanema, Silvia, Deleurmoz, Quentin, et Redon, Marie (dir.), *Du transfert culturel au métissage. Concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, PU Rennes, 2015, (doi:10.4000/books.pur.89353).
- LARCO HOYLE, Rafael, *Checan*, Genève/Paris/Munich, Nagel, 1965.
- LEÓN-PORTILLA, Ascensión et Miguel, *Las primeras gramáticas del Nuevo Mundo*, Mexico, FCE, coll. « Centzontle », 2009.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Los maestros prehispánicos de la palabra* (discours d'entrée à l'Academia Mexicana de la Lengua, le 27 juin 1962), Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/Academia Mexicana de la Lengua, 2010 (doi:10.22201/dgpfe.9786070267680e.2015).
- LE GENDRE, Armelle, *Comment regarder... une église ? Histoire, culte, symboles*, Paris, Hazan, 2014.
- LEGENDRE, Pierre, *Leçon III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, « Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana », in Id. et Millones, Luis, *Dioses del Norte, dioses del Sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*, Mexico, Era, 2008.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo et GUILHEM, Olivier (dir.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- MALAMUD, Carlos, *Historia de América*, Madrid, Alianza, 2005.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1984 (1951).
- MARZAL, Manuel M., *El sincretismo iberoamericano*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985.
- MAURIÈS, Patrick, *Maniéristes*, Paris, Lagune, 1995.
- MENDES FERRÃO, José E., *Le Voyage des plantes & les Grandes Découvertes (XV^e - XVII^e siècles) [A aventura das plantas e os descobrimentos portugueses, 1992]*, Paris, Chandeigne, 2015.
- MENOZZI, Daniele (éd. et trad.), *Les Images. L'Église et les Arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.
- MENTRÉ, Mireille, *La Peinture mozarabe. Un art chrétien hispanique autour de l'an 1000 [El estilo mozarabe. La pintura cristiana hispánica en torn al año mil, 1994]*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- MESA FIGUEROA, José de et GISBERT, Teresa, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos / Universidad Boliviana / Universidad Mayor de San Andrés, 1972.
- , *Historia de la pintura cuzqueña*, t. I, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- , « El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia », in Sebastián López, Santiago et Id., *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia (primera parte)*, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Summa Artis », vol. XXVIII, 1985.
- , « Arquitectura, pintura y escultura », in *Potosí. Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Bolivia, Compañía Minera del Sur (COMSUR), 1988.
- , « Anges et archanges », in *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia / Le Retour des anges. Baroque des cimes en Bolivie*, catalogue de l'exposition, Paris, Union latine, 1996.
- , *El manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005.

- MIGNOLO, Walter D., *El lado más oscuro del Renacimiento, Alfabetización, territorialidad, colonización* [*The Darker Side of the Renaissance, Literacy, Territoriality, & Colonization*, 1995], Popayán, Universidad del Cauca, 2016.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I-Servei de Publicacions, 1995.
- MOLIN, Michel, DELEURMOZ, Quentin, CAPANEMA, Silvia et REDON, Marie (dir.), *Du transfert culturel au métissage. Concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, PU Rennes, 2015 ([doi:10.4000/books.pur.89338](https://doi.org/10.4000/books.pur.89338)).
- MONGNE, Pascal, « La Messe de saint Grégoire. Un message métais », in Erlande-Brandenburg, Alain (dir.), *Le Triptyque aztèque de la Crucifixion*, Paris, Réunion des musées nationaux/Écouen, Musée national de la Renaissance, 2004.
- , « Le triptyque de La Crucifixion », in Erlande-Brandenburg, Alain (dir.), *Le Triptyque aztèque de la Crucifixion*, Paris, Réunion des musées nationaux/Écouen, Musée national de la Renaissance, 2004.
- MONTES DE OCA VEGA, Mercedes (dir.), *La metáfora en Mesoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- MUJICA PINILLA, Ramón, « El sermón a las aves: o el culto a los ángeles en el virreinato peruano », in *Las plumas del Sol y de los Ángeles de la Conquista*, catalogue de l'exposition présentée au Banco de Crédito del Perú de Lima d'avril à mai 1993, Lima, Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1993.
- , « Reading Without a Book. On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru », in Stratton-Pruitt, S. (dir.), *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings from the Thoma Collection*, catalogue de l'exposition présentée au Cantor Center for Visual Arts (Stanford University) du 20 septembre au 31 décembre 2006, Milan, Skira, 2006.
- , « Arcángel arquebusero », in *Meztillo del renacimiento al barroco andino*, catalogue de la collection Barbosa-Stern, Lima, José Torres Della Pina, 2008.
- , « El infierno en los Andes: el juicio final en el arte virreinal de Perú », in Katzew, Ilona et Taylor, William B. (dir.), *Miradas comparadas en los Virreinos de América*, catalogue de l'exposition présentée au Los Angeles County Museum of Art du 6 novembre 2011 au 29 janvier 2012 et au Museo Nacional de Historia de Ciudad de México, du 12 juillet au 7 octobre 2012, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia/LACMA, 2012.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ORDAX SALVADOR, Andrés, « Aportación de Extremadura a la iconografía americana. La Virgen de Guadalupe y San Pedro de Alcántara », in MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (dir.), *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 de Mayo 1989)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- PACHECO, Francisco de, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871 (1649).
- PARKINSON ZAMORA, Lois, *La mirada exuberante. Barroco novomundiista y literatura latinoamericana* [*The Inordinate Eye. New World Baroque and Latina American Fiction*, 2006], Madrid, Iberoamericana/Franfurt, Vervuert/Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- PAZ, Octavio, « El águila, el jaguar y la Virgen. Introducción a la historia del arte de México », in *Los privilegios de la vista*, vol. II, *Arte de México* [1987], *Obras Completas*, vol. 7, Barcelone, Círculo de Lectores, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- PERALTA RAMÍREZ, Valentín, « Las metáforas del nahuatl actual como estrategia discursiva dentro de los eventos rituales », in Montes de Oca Vega, Mercedes (dir.), *La metáfora en Mesoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- PHIPPS, Elena, « Garments and Identity in the Colonial Andes », in *Id.*, Hecht, Johanna et Esteras Martín, Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 29 septembre au 12 décembre 2004, New York, The Metropolitan Museum of Art/New Haven, Yale U.P., 2004.
- , HECHT, Johanna et ESTERAS MARTÍN, Cristina, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 29 septembre au 12 décembre 2004, New York, The Metropolitan Museum of Art/New Haven, Yale U.P., 2004.
- PIERCE, Donna, « La misión: utopismo evangélico en el Nuevo Mundo (1523-1600) », in *México. Esplendores de treinta siglos*, catalogue de l'exposition au Metropolitan Museum of Art de New York du 10 octobre 1990 au 13 janvier 1991, Los Angeles, Amigos de las Artes de México/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- POMMIER, Édouard, « La fondation de la Nouvelle-Espagne », in Erlande-Brandenburg, Alain (dir.), *Le Triptyque aztèque de la Crucifixion*, Paris, Réunion des musées nationaux/Écouen, Musée national de la Renaissance, 2004.
- PORRES BENAVIDES, Jesús, « El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos », *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, n° 2, 2013 ([doi:10.21071/ucoarte.v2i0.9521](https://doi.org/10.21071/ucoarte.v2i0.9521)).
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro, « La pintural colonial en el Virreinato de Perú », in Gutiérrez, Ramón (dir.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, coll. « Manuales Arte », 1995.
- RAGOT, Nathalie, « Le Chichihualcuauhco, la résurrection et la renaissance dans la pensée aztèque », *Journal de la Société des Américanistes*, n° 86, 2000 ([doi:10.3406/jsa.2000.1807](https://doi.org/10.3406/jsa.2000.1807)).
- RAHN PHILLIPS, Carla, « Mercado, modas y gustos: los cargamentos de ida y vuelta en el comercio atlántico de España », in *España y América, un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, catalogue de l'exposition présentée aux « Real Alcázar y Casa de la Provincia » de Séville du 11 décembre 2003 au 29 février 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- RESSORT, Claudie, « Notice de *L'Incrédulité de saint Thomas* », in Baticle, Jeannine (dir.), *Zurbarán*, catalogue de l'exposition présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, du 14 janvier au 11 avril 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles et LÓPEZ CALDERÓN, Carme (dir.), *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I-Servei de Publicacions, 2016.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth, « El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española », in Gutiérrez Haces, Juana (dir.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, Mexico, Banamex, 2009.

- ROMERO SEMINARIO, Dioniso et ARRIBAS LEGAZ, Javier (dir.), *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2001.
- ROSS, KURT (dir.), *Le Codex Mendoza. Un inestimable manuscrit aztèque [Codex Mendoza: aztekische Handschrift, 1978]*, trad. Dominique Bourne, Fribourg, Liber, 1984.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, « La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala », in Gutiérrez, R. (dir.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, coll. « Manuales Arte », 1995.
- , « Nueva España: la búsqueda de una identidad histórica », in Gutiérrez Haces, Juana (dir.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, Mexico, Banamex, 2009.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Códice Matritense del Real Palacio*, 303 fol., 158-1585 (<http://bdmx.mx/documento/bernardino-sahagun-codices-matritenses>).
- SALCEDO SALCEDO, Jaime, « El urbanismo en el Nuevo Reino de Granada y Popayán en los siglos XVII y XVIII », in Gutiérrez, Ramón (dir.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelone/Madrid, Lunweg, 1997.
- SAMANIEGO, Filoteo, « Encuentro de culturas », in Bayón, Damián (dir.), *América latina en sus artes*, Paris, UNESCO, 1987 (1974), 6^e éd.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio, *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*, Lima, PEISA, 2004.
- SÁNCHEZ, Miguel, *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe*, Mexico, Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1648 (<https://bvvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=397517>).
- SCHREFFLER, Michael, *The Art of Allegiance. Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, Pennsylvania State U.P., 2007.
- SCHWARTE, Ludger, *Philosophie de l'architecture [Philosophie der Architektur, 2009]*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2019.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, coll. « Alianza Forma », 1981.
- , *Le Baroque ibéro-américain. Message iconographique [El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico, 1990]*, Paris, Le Seuil, 1991.
- , « Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela », in Gutiérrez, Ramón (dir.), *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelone/Madrid, Lunweg, 1997.
- SERLIO, Sebastiano, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*, Livre IV, Venise, Giacomo de' Franceschi, 1619 (<ark:/13960/t4hm6239j>).
- SIGNORILE, Marc, *Art et propagande*, Cabris, Sulliver, 2012.
- SIRACUSANO, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE Argentina, 2005.
- SONDEREGGER, César, *Estética amerindia*, Buenos Aires, El Corregidor, 1997.
- , *Arte cósmico amerindio. 3000 años de conceptualidad, diseño y comunicación*, Buenos Aires, El Corregidor, 2010.
- SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel et VILLALOBOS PÉREZ, Alejandro, *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, vol. 2, Grenade, Universidad de Granada, 2004.
- STASTNY MOSBERG, Francisco, « La pintura en Sudamérica de 1910 a 1945 », *Anales del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, n° 19, 1966, cité dans Barata, Mario, « Épocas y estilos », in Bayón, Damián (dir.), *América latina en sus artes* (1974), Paris, UNESCO, 1987, 6^e éd.

- , *Estudios de arte colonial*, éd. Sonia V. Rose et J. C. Estenssoro, Lima, Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.
- TAUBE, Karl, *Mythes aztèques et mayas [Aztec and Maya Myths, 1993]*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Sagesse », 1995.
- TOUSSAINT, Manuel, prologue, in Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, éd. Manuel Toussaint, Mexico, FCE, 2006 (1872).
- UGARTE PÉREZ, Juan Antonio, *Magia y encanto. La catedral del Cusco con los Templos de la sagrada Familia y Triunfo*, Cuzco, Arzobispado de Cuzco, 2009.
- VAN SCHOUTE, Roger (dir.), *Rogier de le Paſture Van der Weyden*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999.
- VARGAS LUGO DE BOSCH, Elisa et al., *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 2000.
- VERGARA, Enrique, « La conception de la sexualité au Pérou ancien », in *Inca-Perú. 3000 ans d'histoire*, catalogue de l'exposition présentée aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles du 21 septembre au 30 décembre 1990, Gand, Imschoot Uitgevers, 1990.
- VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture [Traitté de la peinture, trad. fr. Fréart de Chambray, éd. R. de Fresne, Paris, J. Langlois, 1651]*, éd. et trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- WEBSTER, Susan V., « La desconocida historia de la construcción de la iglesia de San Francisco en Quito », *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2012 p. 37-66 (hdl:10644/3151).
- WUFFARDEM, Luis Eduardo, « Mirar sin envidia. Emulación, diferencia, y exaltación localista en la pintura del virreinato del Perú », in Gutiérrez Haces, Juana (dir.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 2, Mexico, Banamex, 2009.
- , « The Rise and Triumph of the Regional schools, 1670-1750 », in Alcalá, Luisa Elena et Brown, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820 [Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820, 2013]*, New Haven/Londres, Yale U.P., 2014.
- ZAPATA, Roger A., *Guamán Poma, indigenismo y estética de la dependencia en la cultura peruana*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

Histoire hispanique, histoire culturelle, conquête, religion, évangélisation

- AA. VV., *Testimonios. Cinco siglos del libro en Iberoamérica*, Madrid, Lunwerg/ Barcelona, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- AA. VV., *Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los siglos XVI, XVII, XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)/Turner, 2007.
- AA. VV., *La catedral del Cusco y la Iglesia de la Compañía de Jesús*, Cuzco, Piki, 2011.
- ABELLÁN, José Luis, *La idea de América. Origen y evolución*, Madrid, Iberoamericana/Francfort, Vervuert, 2009.
- ALBERRO, Solange, « El clero novohispano y la producción de símbolos identitarios: dos ejemplos tempranos », in González Sánchez, Carlos Alberto et Vila Vilar, Enriqueta (dir.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, Mexico, FCE, 2003.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel, *Nebrija y estudios sobre la edad de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.

- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, « Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria », in Fernández Albaladejo, Pablo, Pinto Crespo, Virgilio et Martínez Millán, José (dir.), *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel, *La conquista de la naturaleza americana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1993.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos, « El filtro ideológico: libros y pasajeros », in *España y América, un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación, 1503-2003*, catalogue de l'exposition présentée aux « Real Alcázar y Casa de la Provincia » de Séville du 11 décembre 2003 au 29 février 2004, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- ARNOLD, David, *La naturaleza como problema histórico. El medio, la cultura y la expansión de Europa [The Problem of Nature. Environment, Culture and European Expansion]*, 1996], Mexico, FCE, 2000.
- ÁVILA, Thérèse d', *Libro de Fundaciones*, chap. 5, VII (<http://www.santateresadejesus.com/wp-content/uploads/Las-Fundaciones.pdf>).
- BENAVENTE « MOTOLINÍA », Fray Toribio de, *Memoriales o libros de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, éd. Edmundo O'Gorman, Mexico, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.
- COBO, Bernabé, *Historia de la fundación de Lima* (manuscrit de 1639 conservé à la Biblioteca Colombina de Séville, [ark:13960/t5fcodb6b](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:es:CS-13960-t5fcodb6b)), publié par Manuel González de la Rosa, Colección de historiadores del Perú, Lima, Imprenta Liberal, 1882 ([ark:13960/t7hq5oj8j](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:es:CS-13960-t7hq5oj8j)).
- BERNARD, Carmen, *Teotl. Dieu en images dans le Mexique colonial*, Paris, PUF, 2009.
- , *Historie des peuples d'Amérique*, Paris, Fayard, 2019.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO, *Historia eclesiástica. Principios y progressos de la ciudad y religión católica de Granada...*, Grenade, A. de Santiago, 1638 ([hdl:10481/11954](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:es:CS-10481-11954)).
- BLOY, Léon, *Le Symbolisme de l'apparition*, Paris, Payot & Rivages, 2008 (1925).
- BORJA, San Francisco de, *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, Madrid, Administración de Razón y Fe, 1912.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et des cultures du Nouveau Monde*, Québec, Boréal, 2001.
- BRAGUE, Rémi, *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009 (2008).
- CABANILLAS DELGADILLO, Virgilio Freddy, « Los demonios y el infierno en la pintura mural andina: la iglesia de Huaro (Cusco) », in León Fernández, Dino, Loayza Pérez, Alex et Garfias Dávila, Marcos, *Trabajos de historia: religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, Lima, Universidad Mayor San Marcos, 2011.
- CABARCAS ANTEQUERA, Hernando, « Gramáticas andinas o las moradas de la vida », in *Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los siglos XVI, XVII, XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)/Turner, 2007.
- CASTILLO CENTENO, Mario, KUON ARCE, Elizabeth et AGUIRRE ZAMALOA, César, *San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. Guía de visitas*, Cuzco, Asociación Jesús-Obrero, 2012.
- CHAPARRO GÓMEZ, César, *Fray Diego de Valadés Evangelizador franciscano en Nueva España*, Badajoz, CEXECl, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

- COLSON, Bruno, « Le *Wapenhandelinghe* (maniements d'armes) de Jacob De Gheyn le Jeune (1607-1608) », *Stratégies*, vol. 1, n° 99, 2010 ([doi:10.3917/strat.099.0013](https://doi.org/10.3917/strat.099.0013)).
- CORTÉS CASTELLANOS, Justino, *El catecismo en pictogramas de Fr. Pedro de Gante*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- COURCELLES, Dominique de, LOUIS-COMBET, Claude et MALGOUYRES, Philippe (dir.), « *Messe de saint Grégoire* », *œuvre anonyme, Mexique, xvi^e siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art/Collège international de philosophie/Ophrys, 2011.
- COVARRUBIAS, Sebastián Horozco de, *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610 (ark:/13960/t3zs39b4h).
- DEAN, Carolyn, *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial [Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru]*, 1999], Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Banco Santander Central Hispano, 2002.
- DEHOUE, Danièle, « Adaptation des prêchers d'exemples européens dans la langue nahuatl (Mexique, xvii^e-xviii^e siècles) », *Amerindia*, n° 19-20, 1995, (https://www.vjf.cnrs.fr/sedyl/amerindia/articles/pdf/A_19-20_06.pdf).
- , *L'Évangélisation des Aztèques ou le pécheur universel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- DESLANDRES, Yvonne, « Les modes vestimentaires dans les sociétés occidentales », in Poirier, Jean (dir.), *Histoire des mœurs*, t. I, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, vol. 2, Mexico, Porrúa, 1967.
- DUVERGER, Christian, *La Conversion des Indiens de Nouvelle-Espagne*, Paris, Le Seuil, 1987 ([doi:10.3917/lrsel.duver.1987.01](https://doi.org/10.3917/lrsel.duver.1987.01)).
- ESCADÓN, Patricia (dir.), *De la Iglesia indiana. Homenaje a Elsa Cecilia Frost*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1999.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, PINTO CRESPO, Virgilio et MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.), *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, Madrid, Atlas, 1959 (1535).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras póstumas*, t. III, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867 ([hdl:2027/ucm.5324393222](https://hdl.handle.net/2027/ucm.5324393222)).
- GALARZA, Joaquín, in coll. avec Monod-Becquelin, Aurore, *Doctrina cristiana. Méthode pour l'analyse d'un manuscrit pictographique mexicain du xviii^e siècle : avec application à la première prière, le Pater Noster*, Paris, Société d'ethnographie, 1980.
- GAND, Pierre de, *Catecismo en pictogramas* (Ms. Vit. 26-9, Biblioteca Nacional de España), dans CORTÉS CASTELLANOS, Justino, *El catecismo en pictogramas de Fr. Pedro de Gante*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Javier, « Tonantzin Guadalupe y Juan Diego Cuauhtlatoatzin, semillas de la teología india (primera parte) », *Ecclesia*, vol. XVI, n° 2, Madrid, 2002.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca, *Historia general del Peru* (2^e partie de ses *Comentarios reales*, publiés en 1609), Cordoue, 1617.

- GIBAJA GONZALES, Manuel, *El púlpito de San Blas. Historia, estética e iconografía*, Cuzco, Arzobispado de Cuzco, 2011.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispano de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017.
- et VILA VILAR, Enriqueta (dir.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, Mexico, FCE, 2003.
- HANISCH, Walter, *El historiador Alonso de Ovalle*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1976.
- HANKS, William F., *Pour qui parle la croix. La colonisation du langage chez les Mayas du Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2009.
- IMPELLUSO, Lucia, « Le portrait d'État », in Zuffi, Stefano (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.
- JOHANNSON, Patrick K., « El pensamiento cristiano en el crisol de la lengua náhuatl en documentos del siglo XVI », in *Memorias del coloquio, El caballero Lorenzo Boturini, Entre dos mundos y dos historias*, Mexico, Museo de la basílica de Santa María de Guadalupe, 2010.
- KATZEW, Ilona, « Valiant Styles: New Spanish Paintings, 1700-85 », in Alcalá, Luisa Elena et Brown, Jonathan, *Painting in Latin America. 1550-1820 [Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820]*, 2013], New Haven/Londres, Yale U.P., 2014.
- KOBAYASHI, José María, *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*, Mexico, El Colegio de México, 2007 (1974).
- LARA CISNEROS, Gerardo (dir.), *La idolatría de los indios y la extirpación de los españoles*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- La Sainte Bible*, version trad. des textes originaux hébreux et grecs par Louis Segond, Genève, Société biblique de Genève, 1979.
- LEÓN FERNÁNDEZ, Dino, LOAYZA PÉREZ, Alex et GARFÍAS DÁVILA, Marcos, *Trabajos de historia: religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*, Lima, Universidad Mayor San Marcos, 2011.
- LEÓN-PORTILLA, Ascensión, « Misioneros y gramáticos. Tradición clásica y modernidad mesoamericana », in *Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los siglos XVI, XVII, XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)/Turner, 2007.
- LEONARD, Irving Albert, *Los libros del conquistador [Books of Brave. Being an Account of Books and Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World]*, 1949], Mexico, FCE, 2006 (1^{re} éd. 1953).
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el « Nican mopohua »*, Mexico, FCE, 2000.
- LOCKHART, James, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII [The Nahuas after the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries]*, 1992], Mexico, FCE, 1999.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, « El viaje de San José a América. Entre el patrocinio político y la actividad artesanal », in Rodríguez Moya, Inmaculada, Fernández Valle, María de los Ángeles et López Calderón, Carme (dir.), *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I-Servei de Publicacions, 2016.
- McKIM-SMITH, Gridley, « Vestir colonial, vestir la diáspora », in Rishel, Joseph J. et Stratton-Pruitt, Suzanne (dir.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, Mexico, FCE/Antiguo Colegio de San Ildefonso/Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- MALGOUYRES, Philippe, « *Probatio pennae. Un credo en amantecáyotl* », in de Courcelles, Dominique, Louis-Combet, Claude et Id. (dir.), « *Messe de saint Grégoire* », *œuvre anonyme, Mexique, XVI^e siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art/Collège international de philosophie/Ophrys, 2011.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo, « Cristo. La segunda persona de la Santísima Trinidad », in Vargas Lugo de Bosch, Elisa et al., *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 2000.
- MARTÍNEZ, Rodrigo, « El México colonial », in Fernández Félix, Miguel et Baz, Sara Gabriela (dir.), *Catálogo del Museo Nacional del Virreinato Tepetzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, Mexico, CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. I, Santiago du Chili, « en casa del autor », 1909, (<https://wellcomelibrary.org/item/b31361729>).
- MENDIETA, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Madrid, Atlas, 1973 (1573-1597).
- MINOIS, Georges, *Histoire des Enfers*, Paris, Fayard, 1991.
- MORA-RODRÍGUEZ, Luis, *Bartolomé de Las Casas. Conquête, Domination, Souveraineté*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la politique », 2012 ([doi:10.3917/puf.maca.2012.01](https://doi.org/10.3917/puf.maca.2012.01)).
- MOSCOLO, Javier, *Histoire de la douleur. XVI^e siècle-XX^e siècle [Historia cultural del dolor, 2011]*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2015.
- NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines*, Anvers, Martinus Nutius, 1593 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008551>).
- NADAL CAÑELLAS, Juan, *Jerónimo Nadal. Vida e influjo*, Bilbao/Santander, Mensajero, 2007.
- NEBEL, Richard, « El rostro mexicano de Cristo » (trad. de l'allemand par Irma Ochoa Nebel), in *América. Religión y cosmos. Cuartas jornadas de historiadores americanistas (Santa Fe, Granada, 12 al 18 octubre de 1990)*, Grenade, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada/Sociedad de Historiadores Mexicanistas, 1991.
- NIETO, Mauricio, « La comprensión europea del mundo. Eurocentrismo y ciencia ibérica en el Atlántico del siglo XVI », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 17, 2017 ([doi:10.4000/acrh.7899](https://doi.org/10.4000/acrh.7899)).
- OVALLE, Alonso de, *Historica relacion del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en el la Compañía de Jesus*, Rome, Francisco Cavallo, 1646 ([ark:13960/t07x5x512](https://ark:/13960/t07x5x512)).
- PÉREZ DE BOCANEGRA, Juan, *Ritual formulario, e institución de curas, para administrar a los naturales de este reyno, los santos sacramentos del bautismo, confirmacion, eucaristia, y viatico, penitencia, extremauncion, y matrimonio: con advertencias muy necessarias*, Lima, Jerónimo de Contreras, 1631 ([ark:13960/t2r5odz3v](https://ark:/13960/t2r5odz3v)).
- POIRIER, Jean (dir.), *Histoire des mœurs*, t. I, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990.
- PONNAU, Dominique, *Saint Joseph ou la vérité du songe*, Paris, Artège, 2018.
- POPELARD, Marie-Dominique, *Moi Gabriel, vous Marie. L'Annonciation. Une relation visible*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.
- PORTUGAL, Ana Raquel, « Idolatría y hechicería en el arzobispado de Lima », in Lara Cisneros, Gerardo (dir.), *La idolatría de los indios y la extirpación de los españoles*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- QUÉRÉ, France (dir.), *Évangiles apocryphes*, Paris, Le Seuil, coll. « Point-Sagesse », 1983.

- RAPPAPORT, Joanne et CUMMINS, Tom, *Mas allá de la ciudad letrada. Letramientos indígenas en los Andes [Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes]*, 2011, Bogota, Universidad del Rosario, 2016.
- RECASENS BARBERÀ, Albert (dir.), *A tres bandes. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid, Akal, 2010.
- RINGGENBERG, Patrick, *L'Art chrétien de l'image. La Ressemblance de Dieu*, Paris, Les Deux Océans, 2005.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, « El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales. Iconografía y literatura a la sombra de San Agustín », *Studia Aurea*, n° 3, 2007 ([doi:10.5565/rev/studiaaurea.15](https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.15)).
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Códice Florentino ou Historia general de las Cosas de Nueva España (1558-1577)* : vol. I, éd. Ángel María Garibay, Mexico, Porrúa, 1985 ; vol. II, éd. Alfredo López Austin et Josefina García Quintana, Mexico, Alianza Mexicana/Consejo para la Cultura y las Artes, 1988 ; vol. III, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence (<http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOS4CksI1A4r7GxMdb9>) ; vol. VI, éd. Charles E. Dibble et Arthur J. O. Anderson, Salt Lake City, University of Utah, 1976.
- SARANYANA, Josep Ignasi, *Breve historia de la teología en América Latina*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2018 (2009).
- SELLIER, Philippe, *La Bible. Aux sources de la culture occidentale*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Sagesse », 2007.
- SOBRINO ORDÓÑEZ, Miguel Ángel, « La conquista de las almas y la metáfora del cuerpo como sociedad política », in Escandón, Patricia (dir.), *De la Iglesia indiana. Homenaje a Elsa Cecilia Frost*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- SUÁREZ, Juan Luis, *Herederos de Proteo. Una teoría del humanismo español*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.
- TORQUEMADA, Juan de, *Los veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana*, Séville, Matthias Clauuij, 1615 ([hdl:2027/ucm.532432617](https://hdl.handle.net/2027/ucm.532432617)).
- VALADÉS, Fray Diego de, *Rhetorica christiana*, Pérouse, Pietro Petruzzi, 1579, (ark:/13960/t3cz3qc7t).
- , *Retórica Cristiana* [rééd. du précédent], Mexico, FCE, 1989 (ark:/13960/t6647764v).
- VALCÁRCCEL MARTÍNEZ, Simón, *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Grenade, Diputación de Granada, 1997.
- VAN LIEFFERINGE, Carine, « Les Sirènes : du chant mortel à la musique des sphères. Lectures homériques et interprétations platoniciennes », *Revue de l'histoire des religions*, n° 4, 2012 ([doi:10.4000/rhr.7980](https://doi.org/10.4000/rhr.7980)).
- VON WOBESER, Gisela, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, Mexico, Jus, 2011.
- WACHTEL, Nathan, *La Vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2004 (1971).
- ZUFFI, Stefano (dir.), *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.
- ZWARTJES, Otto, « Las gramáticas misioneras de las lenguas indígenas de Brasil, Argentina, Paraguay y Chile », in *Paradigmas de la palabra. Gramáticas indígenas de los siglos XVI, XVII, XVIII*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)/Turner, 2007.

Philosophie, corps et religion

- ADORNO, Theodor, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, (Suhrkamp Verlag, Francfort, 1951), trad. (all.) Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, postface de Miguel Abensour, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que le politique ?* [*The Promise of Politics*, Literary Trust of Hannah Arendt and Jérôme Kohn, 2005], établi par Jérôme Kohn, éd. et préf. Carole Widmaier, trad. (all.) Carole Widmaier et Muriel Frantz-Widmaier, trad. (ang.) Sylvie Taussig et Cécile Nail, Paris, Seuil, 2014.
- ARISTOTE, *Les Politiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- AUBENAS, Sylvie et COMAR, Philippe, *Cache-sexe. Le Désaveu du sexe dans l'art*, Paris, La Martinière, 2014.
- AZOULAI, Martine, *Les Péchés du Nouveau Monde. Les Manuels pour la confession des Indiens. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1993.
- BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1992 (1931).
- BOESPFLUG, François, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, PU Strasbourg, 2000 ([doi:10.4000/books_pus.12714](https://doi.org/10.4000/books_pus.12714)).
- , *La Pensée des images*, Paris, Bayard, 2011.
- BOURDIL, Pierre-Yves, *Faire la philosophie*, Paris, Cerf, 1996.
- CHAUVIER, Stéphane, *Qu'est-ce qu'une personne ?*, Paris, Vrin, 2003.
- COCHARD, Bertrand et GRÉGORI, Jean (dir.), *La Sexualité en images. Regard croisé sur l'érotisation des corps*, Paris, Hermann, 2018.
- COLLIN, Françoise, « Du privé et du public », *Les Cahiers du GRIF*, n° 33, « Hannah Arendt », printemps 1986.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Diçtionnaire philosophique*, Paris, PUF, 2001.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Le Regard de l'amour*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- DÉTREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Le Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2002.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* [*Purity and Danger*, 1967], Paris, Maspero, 1971.
- ESCOUBAS, Éliane, *L'Espace pictural*, La Versanne, Encre marine, 1995.
- FATALL, Michel, *Logos et image chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl, *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, Madrid, Trotta, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 (1966).
- , *Histoire de la sexualité. Les Aveux de la chair*, t. 4 (posth.), Paris, Gallimard, 2018.
- FRANCK, Didier, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981.
- FRANKFURT, Harry G., *De la vérité (On Truth)*, 2007), Paris, 10/18, 2008.
- GRINBAUM, Alexei, *Mécanique des étreintes. Intrication quantique*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, éd. Philippe Crignon, Paris, Gallimard, 2017 (1651).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et les Heures*, Paris, Le Seuil, 1988.

- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, à partir de la trad. de Jules Barni, Paris, Gallimard/Folio Essais, 1980 (1781)
- LE GOFF, Jacques et TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía nahuatl en sus fuentes*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (éd. 2017 : <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/filosofia/nahuatl.html>).
- LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies. La Chair et le Sacré*, Paris, Le Regard, 2000.
- LINDBERG, David C., *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C hasta 1450)* [*The Beginnings of Western Science. The European Scientific Tradition in Philosophical, Religious, and Institutional Context, 600 B.C. to A.D. 1450*, 1992], Barcelone, Paidós Ibérica, 2002.
- LOMENECH, Gérard, *L'Érotisme au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018.
- MANENT, Pierre, *La Cité de l'homme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1997 (1993)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 2001 (1964).
- MILNER, Jean-Claude, *Court traité politique. 2. Pour une politique des êtres parlants*, Lagrasse, Verdier, 2011.
- MORIN, Edgar, *Introduction à une politique de l'homme*, Paris, Le Seuil, 1999 (1965).
- , *Penser global. L'Homme et son univers*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais » 2016 (2015).
- NANCY, Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Cap-Saint-Ignace, Nota Bene, 2004.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977 (1670, posth.).
- PASQUINELLI, Barbara, *Le Geste et l'expression* [*Il gesto e l'espressione*, 2005], Paris, Hazan, 2006.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. par Luc Brisson, Paris, GF, 2016.
- PLOTIN, *Ennéades*, III, 7 [46] II, 23-25.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 (1994).
- QUINE, Willard Van Orman, *Relativité de l'ontologie et autres essais* [*Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia U.P., 1969], Paris, Aubier, 2008.
- RAMOS, Samuel, « ¿Hubo filosofía entre los antiguos mexicanos? », *Cuadernos Americanos*, 1^{re} année, vol. 2 (<ark:/59851/bmcp272>).
- STEINBERG, Leo, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* [*The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 1983], Paris, Gallimard, 1983.
- STELLA, Alexandre, *Le Prêtre et le Sexe. Les Révélations des procès de l'Inquisition*, Bruxelles, André Versaille, 2009.
- THOMAS, Jérôme, « Le Corps dans la pensée quechua », *Corps*, vol. 1, n° 1, 2006, p. 73-79 ([doi:10.3917/corp.001.0073](https://doi.org/10.3917/corp.001.0073)).
- TWINAM, Ann, *Vidas públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial* [*Public Lives, Private Secrets. Gender, Honor, Sexuality and Illegitimacy in Colonial Spanish America*, 1999], Mexico, FCE, 2009.

Littérature

- ARTECHE, Miguel et CANOVAS, Rodrigo, *Antología de la poesía religiosa chilena*, Santiago du Chili, Universidad Católica de Chile, 2000.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, Madrid, Alianza, 2018 (1949).
- ERCILLA, Alonso de, *L'Araucana : poème épique espagnol [La Araucana, 1569-1589]*, trad. Alexandre Nicolas, Paris, Delagrave, 1869 ([ark:/12148/bpt6k5832346d](https://doi.org/10.12148/bpt6k5832346d)).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Impresiones y paisajes* [1918], in *Obras Completas*, t. I, Madrid, Aguilar, 1975.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (éd. et intr.) et BAUDOT, Georges (éd. et trad.), *Poésie nahuatl d'amour et d'amitié*, Paris, La Différence, 1991.
- (éd.), *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Mexico, Era/El Colegio Nacional, 2008.
- MACHADO, Antonio, « Recuerdo infantil », in *Soledades* (1899-1907), *Poesías completas*, éd. Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Austral », 1978.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation*, Livre deuxième, Paris, G.F., 2009 (1762).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette [Romeo and Juliet, 1597]*, préf. et trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2016.
- UNAMUNO, Miguel de, *La agonía del cristianismo* [1931], in *Obras completas*, t. XVI, *Ensayos espirituales*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958.
- , *Prólogos. Conferencias. Discursos*, Barcelone, in *Obras completas*, t. VII, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958.
- VEGA, Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, éd. Jean Lemartinel et Charles Minguet, Lille, PU Lille, 1980 (v. 1598-1603).

Index

A

- Adam et Ève (Bible) [75](#), [119](#), [154](#), [166](#), [211](#)
- Adamo, Giuseppe, procureur [35](#)
- Alberti, Leon Battista (1404-1472) [83](#)
– *De re edificatoria* (1443-1452) [47](#), [83](#), [86](#), [239](#)
- Aliaga Ramirez, Jeronimo de, conquistador espagnol (1508-1569) [164](#), [165](#), [166](#)
- Almagro, Diego de, conquistador espagnol (v. 1475-1538) [186](#)
- Alva Cortés Ixtlilxóchitl, Fernando de, historien mexicain (v. 1570-1648) [90](#)
- Alvarado Huanitzin, Diego de, noble nahua et gouverneur de Tenochtitlan (?-1541) [98](#)
- Amadís de Gaula* (1508), voir Montalvo
- Anne, sainte [203](#)
- Anselme, saint [189](#)
- Arauco Domado* (1625), voir Vega Carpio
- Arce, José de, artiste (v. 1600-1666) [187](#), [190](#)
- Arendt, Hannah, philosophe allemande (1906-1975) [229](#), [230](#)
- Aristote, philosophe grec (384-322 av. J.-C.) [23](#), [24](#)
- Arius, théologien (v. 250-336) [93](#), [170](#)
- Arriaga, Pablo José de, missionnaire jésuite (1564-1622) [143](#), [195](#)
– *Extirpación de la idolatría del Pirú* (1621) [143](#)
- Arteaga, Sebastián de, peintre espagnol (1610-1652) [178](#)
- Arte de la lengua mexicana, Vocabulario de la mesma lengua...* (1571), voir Molina
- Arte de la Pintura* (1649), voir Pacheco
- Arte mexicana* (1595), voir Rincón
- Arte y gramática general de la lengua... de Chile* (1606), voir Valdivia
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, écrivain et historien bolivien (1674-1736) [196](#)
- Atahualpa, empereur inca (v. 1500-1532-1533) [83](#), [186](#)

- Athéna, divinité grecque [203](#)
- Augustin d'Hippone, saint (354-430)
[175](#), [223](#), [224](#)
- Averroès, Ibn Rochd de Cordoue, philosophe musulman andalou (1126-1198) [23](#)
- Avicenne, philosophe persan (980-1037) [23](#)
- Ávila, Gaspar de, poète et dramaturge espagnol (1612-1662)
– *El gobernador prudente* (1663) [37](#)

B

- Baglioni, Atalanta [205](#)
- Baglioni, Grifonetto (1477-1500)
[205](#), [206](#)
- Baradiel, ange andin [217](#)
- Barahiel, ange andin [217](#)
- Barozzi da Vignola, Jacopo/Giacomo, architecte italien (1507-1573) [86](#)
– *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) [86](#)
- Barrio de Sepúlveda, Juan del, juge (15?-v. 1613) [167](#), [168](#)
- Basalengue, Fray Diego de, missionnaire augustin et chroniqueur (1577-1651) [47](#), [48](#)
- Bedón Díaz de Pineda, Fray Pedro, moine dominicain et peintre espagnol (1556-1621) [158](#), [167](#)
- Benavente « Motolinía », Fray Toribio de (v. 1482-1569) [117](#)
– *Memoriales o libros de las cosas de la Nueva España...* [76](#)
- Benoît XIV, pape (1675-1740-1758)
[119](#)
- Bermúdez de Pedraza, Francisco, historien espagnol (1576-1655)
– *Historia eclesiástica* (1638) [50](#)

Bernard, saint [189](#)

Bible

- Apocalypse [55](#), [108](#), [109](#), [224](#)
- Cantique des cantiques [110](#)
- Épître aux Corinthiens [120](#), [175](#)
- Genèse [110](#)
- Isaïe [214](#)
- Jean [55](#), [57](#), [118](#)
- Lettre aux Hébreux [120](#)
- Livre de la Sagesse [110](#)
- Luc [72](#), [160](#), [178](#), [189](#)
- Marc [55](#), [56](#), [178](#), [189](#)
- Matthieu [55](#), [57](#), [228](#)
- Psaumes [223](#)

Bitti, Fray Bernardo, peintre (1548-1610) [128](#), [134](#), [157](#), [158](#), [162](#), [167](#), [168](#), [169](#), [170](#), [171](#), [172](#)

Blado, Antonio, imprimeur italien (1490-1567) [104](#)

Bloy, Léon, romancier français (1846-1917) [118](#)

Bore, Catherine de, épouse de Luther (1499-1552) [93](#)

Borja, San Francisco de (1510-1572)
[105](#)

Bramante, architecte et peintre italien (1444-1514) [85](#), [86](#)

Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana (1539), voir Zumárraga

C

Cabrera Villalobos, doña Inés de, abbesse [176](#)

Calvin, Jean, théologien français (1509-1564) [93](#), [104](#), [121](#), [170](#)

Cambiasso, Luca, peintre italien (1527-1585) [158](#)

Campaña, Pedro de, peintre belge (1503-1580) [173](#)

- Canisius, saint Pierre, prêtre jésuite (1521-1597) [189](#)
- Capoche, Luis, ingénieur et chroniqueur espagnol (1547-1613) [196](#)
- Le Caravage, peintre italien (1571-1610) [178](#)
- Carreño de Miranda, Juan, peintre espagnol (1614-1685) [147](#)
- Cartilla para los niños en Lengua Tarasca* (1559), voir Gilberti
- Cascese/Caxesi, Patricio, peintre italien (v. 1544-1612) [86](#)
- Caspicara, voir Chili
- Castiglione, Baldassare, écrivain italien (1478-1529)
– *Le Livre du courtisan* (1528) [68](#)
- Catecismo en pictogramas* (v. 1532), voir Gand
- Caupolicán, chef mapuche (?-1558) [38](#)
- Charles II, roi d'Espagne (1661-1665-1700) [146](#), [148](#), [150](#)
- Charles Quint, roi d'Espagne (1500-1516-1558) [60](#), [147](#), [148](#), [195](#), [196](#)
- Chili, Manuel, dit Caspicara, sculpteur équatorien (v. 1720-1796) [13](#), [135](#), [138](#), [222](#)
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, historien indigène (1579-1660) [90](#)
- Clavé, Don Pelegrín, peintre espagnol (1811-1880) [179](#)
- Clément X, pape (1590-1670-1676) [148](#)
- Clenardus, Nicolaus, humaniste flamand (1495-1542)
– *Tabula in grammaticen hebraeam* [69](#)
- Coatlícué, divinité aztèque [142](#)
- Cobo, Bernabé, écrivain et missionnaire jésuite (1582-1657)
– *Historia de la fundación de Lima* (1639) [151](#)
- Códice Florentino* (1558-1577), voir Sahagún
- Códice Matritense del Real Palacio* (1558-1585), voir Sahagún
- Coillur, divinité aztèque [224](#)
- Colocolo, chef mapuche (v. 1515-1565) [38](#)
- Colomb, Christophe (1451-1506) [35](#), [37](#)
- Constantin, empereur romain (272-306-337) [72](#), [203](#)
- Contreras, Jerónimo/Gerónimo, imprimeur à Lima [143](#), [159](#)
- Cortés de Monroy Pizarro Altamirano, Hernán, conquistador espagnol (v. 1485-1547) [98](#)
- Le Courtisan* (1528), voir Castiglione
- Couto, José Bernardo, écrivain mexicain (1803-1862) [179](#)
- Covarrubias, Sebastián Horozco de, écrivain espagnol (1539-1613)
– *Emblemas Morales* (1610) [108](#), [109](#)
- Crespi, Daniele, peintre italien (1597-1630) [91](#)
- Cromberger, Juan, imprimeur (?-1540) [68](#), [69](#)
- Cromwell, Thomas, homme politique anglais (v. 1485-1540) [175](#)

Cuauhtlatoatzin, Juan Diego, saint (1474-1548) [112](#)
 Cuetzpaltzin, Ayocuan, poète (15??-16??) [118](#)
 Cuychi, divinité inca [224](#)

D

Da Fano, Girolamo, peintre italien [169](#)
 De Gheyn le Jeune, Jacob, peintre néerlandais (1565-1629) [218](#)
De graecae lingua grammatica (1537), voir Vergara
De re aedificatoria (1443-1452), voir Alberti
Descripción de Potosí (1603), anonyme [220](#)
 Dionysos, divinité grecque [202](#)
 Durán, Diego, missionnaire dominicain et historien (v. 1537-1588) [154](#)
 Dürer, Albrecht, peintre et graveur allemand (1471-1528) [164](#), [165](#), [166](#), [177](#)

E

Echave Ibía, Baltasar de, peintre espagnol (v. 1585-1644) [108](#), [109](#), [111](#)
 Ercilla y Zúñiga, Alonso de, poète espagnol (1533-1594) [32](#), [37](#)
 – *La Araucana* (1569-1589) [30](#), [31](#), [38](#)
 Er le Pamphylien (mythe de Platon) [156](#)
 Éros et Thanatos, divinités grecques [180](#)

Escalante, Tadeo, peintre (17??-18??) [126](#), [212](#), [213](#)
 Ésope, écrivain grec (6??-5?? av. J.-C.) [215](#)
 Estrada de la Magdalena, Fray Juan de, missionnaire dominicain et traducteur (?-1570) [68](#)
Extirpación de la idolatría del Pirú (1621), voir Arriaga

F

Fernández de Moratín, Leandro, poète et dramaturge espagnol (1760-1828) [37](#)
 Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo, historien espagnol (1478-1557)
 – *Historia General y Natural de las Indias* (1535) [100](#)
 – *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526) [100](#)
 Fernández, Gregorio, sculpteur espagnol (1576-1636) [138](#), [206](#)
 Fra Angelico, peintre italien (v. 1395-1455) [219](#)
 François d'Assise, saint, religieux italien (1181/1182-1226) [215](#), [227](#)
 François I^{er}, roi de France (1494-1515-1547) [61](#)

G

Gabriel, archange [160](#), [161](#), [216](#)
 Galgaliel, ange andin [217](#)
 Gand, Pierre de, missionnaire franciscain (1480-1572) [49](#), [52](#), [53](#), [60](#), [62](#), [64](#), [66](#), [96](#), [101](#), [127](#)
 – *Catecismo en pictogramas* (v. 1532) [61](#), [62](#), [63](#), [64](#), [65](#)

- García Lorca, Federico, poète et dramaturge espagnol (1898-1936) [208](#)
- Georges, saint (v. 275-303) [31](#)
- Gilberti, Fray Maturino, missionnaire franciscain (1507/1508-1585)
– *Cartilla para los niños en Lengua Tarasca* (1559) [69](#)
- Giménez Caballero, Ernesto, écrivain espagnol (1899-1988) [196](#)
- González de Bustos, Francisco
– *Los españoles en Chile* (1652) [37](#)
- González Holguín, Diego missionnaire jésuite et linguiste (1560-v. 1620)
– *Gramatica... de todo el Peru* (1607) [70](#)
- Gosseal, Pedro, peintre et missionnaire franciscain (1497/1498-v. 1570) [86](#)
- Gramática castellana* (1492), voir Nebrija
- Gramatica... de todo el Peru* (1607), voir González Holguín
- Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Peru* (1560), voir Santo Tomás
- Gréban, Arnoul, organiste (av. 1420-v. 1485)
– *Mystère de la Passion* (v. 1450) [58](#)
- Le Greco, peintre, sculpteur et architecte (1541-1614) [175](#)
- Grégoire I^{er} (le Grand), pape (v. 540-590-604) [42](#), [95](#), [97](#), [158](#)
- Grien, Hans Baldung, dit, artiste allemand (1484/1485-1545) [203](#)
- Gualpa (Indien) [195](#)
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, chroniqueur indigène (v. 1530/1550-v. 1615) [90](#), [209](#)
– *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (v. 1615-1616) [60](#), [209](#), [210](#), [220](#)
- Gundissalvi, Dominique, archevêque de Ségovie, traducteur (v. 1105-ap. 1181) [23](#)

H

- Henri VIII, roi d'Angleterre et d'Irlande (1491-1509-1547) [93](#)
- Herrera Barnuevo, Sebastián, architecte et peintre espagnol (1619-1671) [147](#)
- Hidalgo, José García, peintre espagnol (1645/1646-1717/1719) [147](#)
- Historia de la fundación de Lima* (1639), voir Cob
- Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), voir Ramos de Gavilán
- Historia eclesiástica indiana* (1573-1597), voir Mendieta
- Historia general de las Cosas de Nueva España* (1558-1577), voir Sahagún
- Hobbes, Thomas, philosophe anglais (1588-1679) [229](#)
- Homère, poète grec (VIII^e siècle av. J.-C. ?) [32](#), [109](#)
- Huáscar, empereur inca (v. 1491-v. 1533) [186](#)
- Huayna Cápac, empereur inca (v. 1467-1493-v. 1597) [83](#), [186](#), [196](#)
- Huitzilopochtli, divinité aztèque [40](#), [65](#), [112](#)
- Hurtado de Mendoza y Manrique, García (1535-1609), gouverneur du Chili (1556-1561) [34](#), [35](#), [38](#), [104](#), [164](#)

I

- Ibarra, José de, peintre mexicain (1685-1756) [223](#)
- Illapa, divinité inca [188](#), [220](#)
- Innocent X, pape (1574-1644-1655) [34](#)
- Inti, divinité inca [155](#), [159](#), [160](#), [182](#), [184](#), [187](#), [188](#), [192](#), [194](#), [220](#), [224](#)
- Introductiones latinae* (1482), voir Nebrija
- Isidore de Séville, évêque (v. 560-636) [205](#)

J

- Jacques le Juste, saint (?-61/62) [181](#), [182](#)
- Jacques, saint (?-v. 44) [77](#), [216](#), [219](#), [220](#)
- Jean-Baptiste, saint [38](#)
- Jean Climaque, saint (v. 579-649) [68](#)
- Jean de Bourgogne, peintre (v. 1470-v. 1536) [173](#)
- Jean de Dieu, saint (1495-1550) [176](#)
- Jérôme, saint [164](#), [165](#), [166](#)
- Jésus-Christ [12](#), [13](#), [33](#), [43](#), [53](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [62](#), [63](#), [65](#), [73](#), [74](#), [75](#), [81](#), [90](#), [91](#), [92](#), [93](#), [97](#), [98](#), [99](#), [101](#), [102](#), [104](#), [105](#), [106](#), [109](#), [114](#), [115](#), [117](#), [118](#), [119](#), [120](#), [121](#), [122](#), [145](#), [148](#), [163](#), [169](#), [170](#), [171](#), [172](#), [175](#), [176](#), [177](#), [178](#), [181](#), [182](#), [189](#), [194](#), [195](#), [197](#), [202](#), [203](#), [204](#), [205](#), [206](#), [209](#), [211](#), [212](#), [213](#), [214](#), [222](#), [223](#), [225](#), [226](#), [227](#), [228](#), [230](#)
- Joseph (Bible) [160](#), [227](#), [228](#)
- Juan Diego, saint (1474-1548) [112](#)

- Judas (Bible) [145](#), [213](#)
- Jules II, pape (1443-1503-1513) [162](#)

K

- Kahlo, Frida, peintre mexicaine (1907-1954) [75](#)
- Kant, Emmanuel, philosophe prussien (1724-1804) [20](#)
- Kempeneer, Pieter de, voir Campaña
- Kokbiel, ange andin [217](#)

L

- La Celestina* (1499) [69](#)
- Las Casas, Bartolomé de, missionnaire dominicain (1474-1566) [37](#)
- Lautaro, chef mapuche (1534-1557) [30](#)
- Laylahel, ange andin [217](#)
- Lecce, Matteo de, voir Pérez de Alesio
- Legarda, Bernardo de, peintre et sculpteur (v. 1700-1773) [13](#), [137](#), [222](#)
- Léopold I^{er}, empereur du Saint-Empire (1640-1658-1705) [147](#)
- Le Livre du courtisan* (1528), voir Castiglione
- López, Andrés, peintre (actif 1763-1811) [223](#)
- López de Arteaga, Sebastián, peintre espagnol (1610-1652) [174](#)
- López de Carrasco, Juan, peintre [141](#)
- López de Gómara, Francisco, historien espagnol (1510/1511-1566) [37](#)
- Loyola, saint Ignace de, prêtre et théologien espagnol (1491-1556) [104](#)

- Lucifer (Bible) [223](#)
- Lucrèce, poète et philosophe latin (v. 94-v. 54 av. J.-C.) [214](#)
- Luc, saint [114](#), [115](#)
- Lugo y Albaracín, Pedro de, sculpteur colombien [207](#)
- Luque, Hernando de, religieux espagnol (14??-1533) [186](#)
- Luther, Martin, théologien allemand (1483-1546) [93](#), [104](#), [170](#)
- Luzón, Juan de, peintre espagnol [141](#)
- M**
- Machado, Antonio, poète espagnol (1875-1939) [59](#)
- Magellan, Fernand de, explorateur portugais (v. 1480-1521) [100](#)
- Malouel, Jean, peintre (v. 1370-1415) [119](#)
- Mamacocha, divinité inca [188](#)
- Manco Inca Yupanqui, empereur inca (v. 1515-v. 1545) [77](#)
- Marguerite-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne, impératrice du Saint-Empire (1651-1673) [148](#)
- Marie-Anne d'Autriche, reine d'Espagne (1634-1696) [147](#)
- Marie-Madeleine (Bible) [206](#)
- Martín, Esteban, imprimeur [68](#)
- Martínez Montañés, Juan, sculpteur espagnol (1568-1649) [204](#), [207](#)
- Matariel, ange andin [217](#)
- Meckenem, Israhel van, graveur allemand (v. 1445-1503) [95](#), [96](#)
- Médicis, Hippolyte de, cardinal (1511-1535) [163](#)
- Medoro, Angelino, peintre italien (1567-1631) [158](#), [162](#), [163](#), [168](#), [173](#)
- Memoriales o libros de las cosas de la Nueva España...*, voir Benavente
- Mendieta, Fray Géronimo de, missionnaire franciscain et historien (1525-1604) [41](#), [57](#)
– *Historia eclesiástica indiana* (1573-1597) [41](#), [57](#)
- Mendoza, Antonio de (1495-1552), vice-roi de la Nouvelle-Espagne puis du Pérou [46](#), [86](#)
- Mendoza de Lisbonne, frère jésuite [171](#)
- Merleau-Ponty, Maurice, philosophe français (1908-1961) [226](#)
- Michel-Ange, artiste florentin (1475-1564) [163](#), [169](#), [171](#)
- Michel, archevêque [212](#), [216](#), [223](#)
- Moïse (Bible) [42](#), [175](#)
- Molina, Fray Alonso de, grammairien franciscain (1513/1514-1579/1585)
– *Arte de la lengua mexicana, Vocabulario de la mesma lengua...* (1571) [70](#)
- Mollinedo y Angulo, Manuel de, évêque de Cuzco (1626-1699) [92](#)
- Montagna, Bartolomeo Cincani, dit, peintre et graveur italien (1450-1523) [204](#)
- Montalvo, Garcí Rodríguez de, écrivain espagnol (v. 1450-v. 1505)
– *Amadís de Gaula* (1508) [69](#)
- Moretus, Balthasar, imprimeur flamand (1574-1641) [107](#)
- Motolinía, voir Benavente
- Muñoz, Luis Carlos, peintre [141](#)

Murillo, Bartolomé Esteban, peintre espagnol (1617-1682) [141](#), [219](#)

Mystère de la Passion (v. 1450), voir Gréban

N

Nadal, Jerónimo, prêtre jésuite espagnol (1507-1580) [105](#)
– *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) [105](#)

Narcisse (mythe) [80](#), [121](#)

Nebrija, Antonio de, grammairien espagnol (v. 1444-1522) [70](#)
– *Gramática castellana* (1492) [69](#)
– *Introducciones latinae* (1482) [69](#)

Nestorius, patriarche de Constantinople (v. 381-v. 451) [170](#)

Núñez de Pineda y Bascañán, Francisco, écrivain chilien (1607-1680)
– *El Cautiverio feliz y Razón de las Guerras Dilatadas de Chile* (1673) [32](#)

O

Ofaniel, ange andin [217](#)

Oliva, Isabel Flores de, sainte Rose de Lima (1586-1617) [148](#), [163](#), [181](#)

Olmos, Fray Andrés de, franciscain et traducteur (1491-1571) [43](#)
– *Arte de lengua mexicana* (1547) [43](#), [69](#)

Oña, Pedro de, théologien et écrivain chilien (1570-1643) [38](#)
– *Arauco Domado* (1596) [32](#), [37](#)

Ondegardo y Zárate, Juan Polo de, corregidor de Cuzco (v. 1500-1575) [77](#)

Ovalle, Alonso de, prêtre jésuite et chroniqueur chilien (1601-1651) [31](#), [32](#), [35](#), [106](#)
– *Historica Relación del Reyno de Chile* (1646) [31](#), [32](#), [33](#), [34](#), [35](#), [106](#)

P

Pablos, Juan, imprimeur (v. 1500-1560/1561) [68](#)

Pachacamac, divinité inca [188](#)

Pachamama, divinité inca [155](#), [181](#), [184](#), [187](#), [192](#), [194](#), [196](#), [221](#), [224](#), [225](#)

Pacheco, Francisco de, peintre espagnol (1564-1644) [163](#)
– *Arte de la Pintura* (1649) [162](#), [163](#)

Padre Carlos, sculpteur [207](#)

Pariacaca, divinité inca [187](#)

Pascal, Blaise, philosophe français (1623-1662) [176](#)

Paul III, pape (1468-1534-1549) [98](#), [99](#), [104](#), [195](#), [196](#)
– *Sublimis Deus* (bulle pontificale, 1537) [98](#)

Paul IV, pape (1476-1555-1559) [169](#)

Paul, saint [89](#), [120](#), [175](#)

Pérez de Alesio, Mateo, ou Matteo de Lecce, peintre italien (1547-1616) [126](#), [163](#), [164](#), [165](#), [168](#), [212](#)

Pérez de Bocanegra, Juan, moine franciscain, imprimeur et compositeur espagnol (1598-ap. 1631) [159](#), [160](#)
– *Ritual Formulario e Institución de Curas para Administrar a los Naturales de este Reyno* (1631) [159](#)

Philippe II, roi d'Espagne (1527-1556-1598) [30](#), [144](#), [158](#), [167](#)

Philippe III, roi d'Espagne (1578-1598-1621) [60](#), [90](#)

Philippe IV, roi d'Espagne (1605-1621-1665) [147](#)

Photios, patriarche de Constantinople (v. 820-891/897) [93](#)

Pierre, saint [75](#), [89](#), [97](#)

Pie V, pape (1504-1566-1572) [169](#)

Pigafetta, Antonio, marin et chroniqueur italien (v. 1492-v. 1531) [100](#)

Pinelo, Ana [205](#)

Pizarro González, Francisco, conquistador espagnol et gouverneur du Pérou (1475-1541) [186](#)

Platon, philosophe grec (428/427-348/347 av. J.-C.) [20](#), [68](#), [109](#), [110](#), [156](#), [193](#)

Plotin, philosophe gréco-romain (205-270) [205](#)

Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno (v. 1615-1616), voir Guamán Poma de Ayala

Puente, Diego de la, missionnaire jésuite et peintre (1586-1663) [173](#)

Punchao, divinité inca [183](#)

Q

Quesintuu, divinité andine [154](#)

Quetzalcoatl, divinité aztèque [13](#), [65](#), [101](#), [102](#), [112](#)

Quilla, divinité inca [160](#), [188](#), [192](#), [194](#), [195](#), [224](#)

Quintilien, rhéteur et pédagogue latin (v. 35-v. 96) [69](#)

Quiroga López de Ulloa, Rodrigo de, gouverneur du Chili (v.1512-1580) [34](#)

Quispe Tito, Diego peintre quechua (1611-1681) [165](#), [173](#), [227](#)

R

Raamiel, ange andin [217](#)

Raaziel, ange andin [217](#)

Ramos de Gavilán, Alonso, historien (1570-?)
– *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) [195](#)

Raphaël, archange [216](#)

Raphaël, peintre italien (1483-1520) [119](#), [162](#), [171](#), [205](#)

Rathiel, ange andin [217](#)

Rembrandt, peintre hollandais (1606/1607-1669) [178](#)

Rengo, lieutenant de Caupolicán [38](#)

Riaño, Luis de, peintre péruvien (1596-1667) [158](#), [159](#), [161](#)

Ribera, José de, peintre et graveur espagnol (1591-1652) [173](#)

Ricke, Jodoco, religieux franciscain (1498-1575) [86](#)

Rincón, Antonio del, peintre espagnol (v. 1446-1500)
– *Arte mexicana* (1595) [61](#)

Ritual Formulario e Institución de Curas para Administrar a los Naturales de este Reyno (1631), voir Pérez de Bocanegra)

Robe, Don Francisco de la [167](#), [168](#)

Roelas, Juan de, peintre flamand (v. 1570-1625) [181](#)

Román, Bartolomé [217](#)

Rosales, Diego de, chroniqueur espagnol (1605?-1677)
– *Historia General del Reino de Chile* (1877-1878) [31](#)

Rose de Lima, sainte, voir Oliva

Rousseau, Jean-Jacques, philosophe genevois (1712-1778) [225](#)

Rubens, Pierre Paul, peintre flamand (1577-1640) [107](#), [163](#), [173](#), [174](#), [178](#)

Ruiz Mancipe, famille [162](#), [163](#)

Ruthiel, ange andin [217](#)

S

Sahagún, Fray Bernardino de, missionnaire franciscain (1499/1500-1590) [40](#), [47](#), [50](#), [112](#), [229](#)

– *Códice Florentino ou Historia general de las Cosas de Nueva España* (1558-1577) [40](#), [47](#), [66](#)

– *Códice Matritense del Real Palacio* (1558-1585) [46](#)

Salazar, frère [189](#)

Salgiel, ange andin [217](#)

Salluste, historien romain (86-35/34 av. J.-C.) [70](#)

Salomon (Bible) [110](#)

Samziel, ange andin [217](#)

Sánchez Gallque, Andrés, peintre équatorien (15??-16??) [167](#)

Sánchez, Miguel [106](#), [115](#)
– *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe* (1648) [106](#)

Santalla, Hugues de, traducteur [23](#)

Santo Tomás, Fray Domingo de, missionnaire dominicain et grammairien (1499-1570)

– *Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Peru* (1560) [69](#)

Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú (1641), voir Valverde

Scheffler, Christoph Thomas, peintre allemand (1699-1756) [14](#), [144](#)

Sénèque, homme d'État romain (v. 4 av. J.-C.-65) [68](#)

Sérénus, saint, évêque de Marseille (?-ap. 601) [42](#)

Serlio, Sebastiano, architecte et sculpteur italien (1475-1554) [86](#)

– *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva* (1619) [83](#), [84](#), [85](#)

Séville, Jean de, philosophe et traducteur espagnol (?-v. 1180) [23](#)

Shakespeare, William, dramaturge anglais (1564-1616) [81](#)
– *Romeo and Juliet* (1597) [80](#), [81](#)

Silva, Beatriz de, fondatrice de l'ordre de l'Immaculée Conception (1437-1492) [162](#)

Simon de Cyrène (Bible) [56](#)

Sirènes (Odysée) [155](#)

Sixte IV, pape (1414-1471-1484) [227](#)

T

Tabula in grammaticen hebraeam, voir Clenardus

Talavera, Fray Hernando de, évêque d'Ávila, archevêque de Grenade (1428-1507) [50](#)

Térence, poète latin (v. 190-v. 159 av. J.-C.) [202](#), [203](#)

- Testera de Bayonne, moine, chambellan de François I^{er} [61](#)
- Tezozómoc, Fernando Alvarado, chroniqueur indigène mexicain (v. 1530-ap. 1609) [90](#)
- Thérèse d'Ávila, sainte (1515-1582) [145](#)
- Tibaldi, Pellegrino, peintre italien (1527-1596) [158](#)
- Le Tintoret, peintre vénitien (1518/1519-1594) [178](#)
- Titans (mythologie grecque) [203](#)
- Tite-Live, historien romain (59/64 av. J.-C.-17 ap. J.-C.) [70](#)
- Le Titien, peintre et graveur italien (v. 1488-1576) [178](#)
- Tolède, Marc de, traducteur [23](#)
- Toledo, Francisco Álvarez de, vice-roi du Pérou (1515-1582) [88](#)
- Tonantzin, divinité aztèque [112](#)
- Torquemada, Fray Juan de, missionnaire franciscain (v. 1557-1624) [58](#)
– *Veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana* (1615) [58](#)
- Tunupa, divinité andine [154](#)
- Turia, Ricardo de, écrivain espagnol (1578-1640)
– *Beligera española* (1616) [37](#)
- U**
- Umantuu, divinité andine [154](#)
- Unamuno, Miguel de, poète espagnol (1864-1936) [146](#)
- Urbain VIII, pape (1568-1623-1644) [119](#)
- V**
- Valadés, Fray Diego de, missionnaire franciscain (1533-1582) [48](#), [49](#), [50](#), [53](#), [56](#), [58](#), [59](#), [91](#)
– *Rhetorica christiana* (1579) [12](#), [48](#), [49](#), [51](#), [53](#), [54](#), [88](#), [89](#)
- Valdés Leal, Juan de, peintre espagnol (1622-1690) [173](#)
- Valdivia, Luis de, missionnaire jésuite (1561-1642)
– *Arte y gramática general de la lengua... de Chile* (1606) [70](#)
- Valdivia, Pedro Gutiérrez de, gouverneur du Chili (1497-1553) [34](#), [35](#)
- Valverde, Fernando de, missionnaire augustin et poète (16?-1658) [156](#), [193](#)
– *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (1641) [155](#)
- Valverde, Juan de [176](#)
- Van der Weyden, Rogier, peintre flamand (v. 1399-1464) [114](#)
- Van Dyck, Antoine, peintre flamand (1599-1641) [221](#)
- Vargas, Pedro, missionnaire jésuite [157](#), [158](#)
- Vasari, Giorgio, peintre toscan (1511-1574) [162](#), [163](#)
- Vega Carpio, Lope Félix de, dramaturge et poète espagnol (1562-1635) [37](#)
– *Arauco domado* (1625) [37](#), [38](#)
– *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (v. 1604) [37](#), [38](#)
- Vega, Garcilaso de la, poète espagnol (1501/1503-1536) [90](#), [91](#)
– *Historia general del Peru* (1617) [111](#)
- Vega, Petronila Bernarda de la [205](#)
- Velázquez, Diego, peintre espagnol (1599-1660) [145](#), [178](#)

Vergara, Francisco, helléniste et humaniste espagnol (?-1545)
– *De graecae lingua grammatica* (1537) [69](#)

Véronèse, Paolo Caliari, dit, peintre vénitien (1528-1588) [178](#)

Véronique (Bible) [119](#)

Veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana (1615), voir Torquemada

Vierge Marie [30](#), [31](#), [33](#), [74](#), [77](#), [82](#), [103](#), [104](#), [105](#), [106](#), [108](#), [109](#), [110](#), [112](#), [114](#), [115](#), [117](#), [118](#), [121](#), [159](#), [160](#), [161](#), [169](#), [170](#), [171](#), [172](#), [181](#), [182](#), [183](#), [187](#), [188](#), [189](#), [190](#), [194](#), [195](#), [206](#), [216](#), [222](#), [227](#), [228](#)
– de Guadalupe [112](#), [113](#), [114](#), [115](#), [116](#)

Villegas, Joaquín, peintre [115](#)

Vinci, Léonard de, artiste et savant italien (1452-1519) [91](#), [193](#)

Viren Nury [173](#)

Vitruve, architecte romain (v. 81-v. 15 av. J.-C.) [83](#)

W

Wiracocha, divinité inca [183](#), [184](#), [185](#), [187](#), [188](#), [192](#)

Witdoeck, Jan Hans, graveur et dessinateur flamand (1615-ap. 1642) [107](#)

X

Xipe Totec, divinité aztèque [98](#)

Z

Zaafiel, ange andin [217](#)

Zaamael, ange andin [217](#)

Zapata, Marcos, peintre péruvien (1710-1773) [14](#), [129](#), [144](#), [146](#)

Zawae, ange andin [217](#)

Ziquiel, ange andin [217](#)

Zuccari, Federico, peintre italien (1542/1543-1609) [158](#)

Zumárraga, Fray Juan de, archevêque de Mexico (1468-1548) [112](#), [113](#)
– *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana* (1539) [68](#)

Zurbarán, Francisco de, peintre espagnol (1598-1664) [132](#), [133](#), [145](#), [161](#), [173](#), [174](#), [175](#), [176](#), [177](#), [178](#), [180](#), [181](#), [217](#), [219](#)

Zwingli, Ulrich, théologien suisse (1484-1531) [93](#)

Crédits iconographiques

Cahier iconographique

- Fig. I, p. 123 – *Codex Mendoza*, « Guerriers aztèques et leurs parures cérémonielles en plumes », fol. 67r., v. 1540. Boldeian Libraries, University of Oxford / Wikimedia (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Codex_Mendoza_folio_67r.jpg), domaine public.
- Fig. II, p. 124 – Chapelle ouverte du temple de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. CC BY-SA 3.0 non transposée Jeremy Boer / Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_andahuaylillas.jpg).
- Fig. III, p. 124 – Chaire de l'église San Blas de Cuzco, attribuée Juan Tomás TUYRO TUPAC . Toño Zapata / Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Púlpito_de_San_Blas.jpg), domaine public.
- Fig. IV, p. 125 – Porte principale de la cathédrale de Puno (Pérou). CC BY-SA 4.0 International Diego Delso (<http://delso.photo>) / Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral,_Puno,_Perú,_2015-08-01,_DD_49.JPG).
- Fig. V, p. 126 – Mateo PÉREZ DE ALESIO, *La Défense du corps de Moïse*, fresque, vers 1571-1572, Rome, chapelle Sixtine. Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matteo_da_Lecce_-_Disputa_junto_al_cuerpo_de_Moisés_\(Capilla_Sixtina,_Roma,_1572-85\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matteo_da_Lecce_-_Disputa_junto_al_cuerpo_de_Moisés_(Capilla_Sixtina,_Roma,_1572-85).jpg)), domaine public.
- Fig. VI, p. 126 – Attribué à Tadeo ESCALANTE, *El infierno* (détail), mur peint, fin XVIII^e-début XIX^e siècle, Quispicanchi (district de Cusco), Iglesia de Huaró. © Paul M.R. Maeyaert.
- Fig. VII, p. 127 – Pierre de GAND (sous la dir.), *La Messe de saint Grégoire*, 1539, mosaïque de plumes sur bois, Auch, Musée des Amériques (n° inv. 86.1.1). Musée des Amériques – Auch, DR.
- Fig. VIII, p. 128 – Bernardo BITTI, *La coronación de la Virgen*, entre 1580-1582, Lima, Iglesia de San Pedro. Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Bitti.jpg), domaine public.
- Fig. IX, p. 128 – Bernardo BITTI, *Virgen y el Niño* ou *Virgen del pajarito*, XVI^e siècle, huile sur toile, 48 x 38 cm, La Paz, Museo Nacional de Arte. Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Bitti_Virgen_del

- [Pajarito.jpg](#)), domaine public.
- Fig. x, [p. 129](#) – Marcos ZAPATA, *La última cena*, v. 1755, huile sur toile, 6,35 x 5,67 mètres, cathédrale de Cuzco. Toño Zapata / Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcos_Zapata.jpg), domaine public.
- Fig. xi, [p. 129](#) – Anonyme, attribué au cercle des maîtres de Calamarca, *Asiel Timor Dei* (ou *Arcángel arcabucero*), xvii^e siècle, 160,5 x 110,5 cm, La Paz, Museo Nacional de Arte. Dornicke / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo - Asiel Timor Dei. Arcángel arcabucero. c. 1680.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo_-_Asiel_Timor_Dei._Arcángel_arcabucero._c._1680.jpg)), domaine public.
- Fig. xii, [p. 130](#) – Anonyme, *Virgen del Cerro*, xviii^e siècle, huile sur toile, 72 x 92 cm, La Paz, Museo Nacional de Arte. Dornicke / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo - La Virgen del Cerro, 1720.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo_-_La_Virgen_del_Cerro,_1720.jpg)), domaine public.
- Fig. xiii, [p. 130](#) – Anonyme, *Virgen del Cerro* ou *La Virgen María y el Cerro Rico de Potosí*, v. 1740, huile sur toile, 175 x 135 cm, Potosí, Museo de la Casa Nacional de Moneda. CC BY-SA 4.0 International Paul M.R. Maeyaert / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PMA_000107 BOL Potosi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PMA_000107_BOL_Potosi.jpg)).
- Fig. xiv, [p. 131](#) – Anonyme, *Santiago matamoros*, école de Cuzco, xviii^e siècle, Lima, coll. part. Wikimedia ([https://gl.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Santiago matamoros \(pintura en Cuzco, siglo XVIII\).gif](https://gl.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Santiago_matamoros_(pintura_en_Cuzco,_siglo_XVIII).gif)), domaine public.
- Fig. xv, [p. 131](#) – Anonyme, *Virgen de Pomata*, 1860, La Paz, Museo Nacional de Arte. Dornicke / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo - Virgen de Pomata.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anónimo_-_Virgen_de_Pomata.jpg)), domaine public.
- Fig. xvi, [p. 132](#) – Francisco DE ZURBARÁN, *La Vierge enfant en prière*, v. 1632-1633, huile sur toile, 117 x 94 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Domaine public (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437971>).
- Fig. xvii, [p. 133](#) – Francisco DE ZURBARÁN, *La Crucifixion*, 1627, huile sur toile, 291 x 166 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago. Domaine public (<https://www.artic.edu/artworks/80084/the-crucifixion>).
- Fig. xviii, [p. 134](#) – Bernardo BITTI, *Cristo resucitado*, v. 1603, huile sur toile, 1,90 x 1 m, Arequipa, Iglesia de la Compañía de Jesús. Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo Ressuscitado.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_Ressuscitado.jpg)), domaine public.
- Fig. xix, [p. 135](#) – Manuel CHILI (« CASPICARA ») ou atelier, *Cristo resucitado*, xviii^e siècle, bois polychrome, 20 x 11 x 5,5 cm, Quito, Museo de Arte Colonial. © Paul M.R. Maeyaert.
- Fig. xx, [p. 136](#) – *Santo Cristo del cacao* [*Le Seigneur des fêtes de cacao*], sculpture mexicaine du xvii^e siècle, cathédrale métropolitaine de Mexico. CC BY 3.0 non transposée Anagoria / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2013-12-22 El Señor del cacao anagoria.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2013-12-22_El_Señor_del_cacao_anagoria.JPG)).
- Fig. xxi, [p. 137](#) – Bernardo DE LEGARDA, *Santa Rosa de Lima*, xviii^e siècle, bois polychrome, 69 x 32 cm, Quito, Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. © Paul M.R. Maeyaert.
- Fig. xxii, [p. 138](#) – Manuel CHILI (« CASPICARA »), *Descente de croix*, xviii^e siècle, Cathédrale de Quito. © Paul M.R. Maeyaert.
- Fig. xxiii, [p. 138](#) – Gregorio FERNÁNDEZ, *Cristo yacente*, vers 1625-1630, bois polychrome, 46 x 191 x 74 cm, Valladolid, Museo Nacional Colegio San Gregorio. CC BY-SA 4.0 International Rubén Ojeda / Wikimedia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gregorio Fernández, Cristo yacente, 1627.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gregorio_Fernández,_Cristo_yacente,_1627.jpg)).

Dans le texte

- Fig. 1, p. 32 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Juego de la chueca », 1646, gravure entre les p. 94-95. Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria chilena* (<http://www.memoriachilena.gob.cl>), domaine public.
- Fig. 2, p. 33 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Cruz de Limache », gravure entre les p. 58-59. Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria chilena* (<http://www.memoriachilena.gob.cl>), domaine public.
- Fig. 3, p. 33 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Enfrentamiento entre españoles e indígenas hacia 1640 », gravure entre les p. 186-187. Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria chilena* (<http://www.memoriachilena.gob.cl>), domaine public.
- Fig. 4, p. 34 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Tabula geographica Regni Chile » dernière page de l'ouvrage, n.p. Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria chilena* (<http://www.memoriachilena.gob.cl>), domaine public.
- Fig. 5, p. 35 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Governador Pedro de Valdivia », gravure après la p. 322. John Carter Brown Library / Archive.org (<ark:/13960/t07x5x512>), domaine public.
- Fig. 6, p. 35 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Governador D Garcia Urtado de Mendoza », gravure après la p. 322. John Carter Brown Library / Archive.org (<ark:/13960/t07x5x512>), domaine public.
- Fig. 7, p. 51 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Allégorie de l'Église mexicaine et de l'évangélisation », 1579, p. 207. John Carter Brown Library / Archive.org (<ark:/13960/t59d38486>), domaine public.
- Fig. 8, p. 54 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Frère franciscain enseignant aux indigènes les mystères de la rédemption », 1579, p. 211. John Carter Brown Library / Archive.org (<ark:/13960/t59d38486>), domaine public.
- Fig. 9, p. 58 – Fray Juan DE TORQUEMADA, *Veynte y Vn libros Rituales y Monarchia Yndiana* (frontispice), 1615, n.p. Universidad Complutense de Madrid / Hathi Trust Digital Library (<hdl:2027/ucm.5324332617>), domaine public.
- Fig. 10, p. 60 – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin 202, v. 1615-1616, p. 499. Alesthea / Archive.org (<ark:/13960/t17m99k82>), domaine public.
- Fig. 11, p. 63 – Schéma de l'écriture aztèque dans les *Testierianos*. CC BY-SA 4.0 International Paulo Calvo / Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diagram_Testerian_Catechism_Ms_Vit_26-9_fol_4.jpg).
- Fig. 12, p. 73 – *Cruz atrial*, av. 1556, pierre, h. 345 cm, chapelle des Indiens, basilique de Guadalupe, Tepeyac, Mexico. Dana Leibsohn / Barbara E. Mundy, *VistasGallery* (<https://vistasgallery.ace.fordham.edu/items/show/1617>).
- Fig. 13, p. 79 – Chapelle ouverte du couvent San Nicolás à Actopan (Hidalgo). CC BY-SA 4.0 International RubeHM / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_y_exconvento_de_San_Nicolás_de_Tolentino_\(Actopan\)._177.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_y_exconvento_de_San_Nicolás_de_Tolentino_(Actopan)._177.jpg)).
- Fig. 14, p. 83 – Façade de style dit Renaissance de l'église San Francisco de Quito. Archivo Histórico de la Ciudad de Quito / Wikimedia ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito_\(1868\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito_(1868).jpg)), domaine public.

- Fig. 15, p. 85 – Sebastiano SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura...*, Livre III, 1619, p. 120. Getty Research Institute / Archive.org ([ark:/13960/t4hm6239j](https://www.getty.edu/research/conducting_research/locations/digital_archives/ark:/13960/t4hm6239j)), domaine public.
- Fig. 16, p. 89 – Fray Diego DE VALADÉS, *Rhetorica christiana*, « Père franciscain enseignant la foi aux Chichimèques », 1579, p. 225. John Carter Brown Library / Archive.org ([ark:/13960/t59d38486](https://www.jcb.org/ark:/13960/t59d38486)), domaine public.
- Fig. 17, p. 95 – Israhel VAN MECKENEM, *La Messe de saint Grégoire*, gravure, v. 1490/1500, 46,5 x 29,4 cm, Washington, National Gallery of Art. NGA (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43037.html>), Open Access.
- Fig. 18, p. 100 – Dôme en forme d'ananas de la demeure de Dunmore (Écosse). Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dunmore_pineapple_north_elevation.jpg), domaine public.
- Fig. 19, p. 105 – Jerónimo NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, « L'Annonciation », 1593, n.p. CC BY 4.0 International Biblioteca Nacional de España, *Biblioteca Digital Hispánica* ([bdh0000008551](https://bdh.bne.es/bdh/bne/ark:/13960/t59d38486)).
- Fig. 20, p. 106 – Alonso DE OVALLE, *Historica relacion del Reyno de Chile...*, « Image de l'apparition de la Vierge dans les terres d'Arauco », 1646, gravure entre les p. 392-393. John Carter Brown Library / Archive.org ([ark:/13960/t07x5x512](https://www.jcb.org/ark:/13960/t07x5x512)), domaine public.
- Fig. 21, p. 106 – Miguel SÁNCHEZ, *Imagen de la Virgen María...* (frontispice), 1648, n.p. CC BY 4.0 International Ministerio de Cultura y Deporte (Espagne), *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico* (<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=397517>).
- Fig. 22, p. 107 – Jan H. WITDOECK, *Elevación de la cruz*, gravure d'après Rubens, 1638, 63,1 x 126,6 cm, Washington, The National Gallery of Art. NGA (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56637.html>), Open Access.
- Fig. 23, p. 109 – Sebastián HOROZCO DE COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, « Emblema 94 », 1610, n.p. Emblem Collection of the University of Illinois / Archive.org ([ark:/13960/t3z39b4h](https://www.jcb.org/ark:/13960/t3z39b4h)), domaine public.
- Fig. 24, p. 111 – El Inca GARCILASO DE LA VEGA, *Historia general del Peru* (frontispice), 1616, n.p. CC BY 4.0 International Biblioteca Nacional de España, *Biblioteca Digital Hispánica* ([bdh0000190937](https://bdh.bne.es/bdh/bne/ark:/13960/t59d38486)).
- Fig. 25, p. 165 – Albrecht DÜRER, *Saint Jérôme dans sa cellule*, gravure, 1511, 25,4 x 19 cm, Washington, National Gallery of Art. NGA (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.35095.html>), Open Access.
- Fig. 26, p. 165 – Albrecht DÜRER, *Adam et Ève*, 1504, Washington, National Gallery of Art. NGA (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.6609.html>), Open Access.
- Fig. 27, p. 177 – Albrecht DÜRER, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, v. 1510, Paris, Petit Palais. CC 0 Ville de Paris, *Paris musées* ([GDUT4093](https://www.parismusees.fr/ark:/13960/t7snoxx72)).
- Fig. 28, p. 184 – Une vue de la *Puerta del Sol* au XIX^e siècle, dans James ORTON, *The Andes and the Amazon: Bor across the Continent of South America*, New York, Harper, 1876, p. 455. Natural History Museum Library (Londres) / Archive.org ([ark:/13960/t7snoxx72](https://www.jcb.org/ark:/13960/t7snoxx72)), domaine public.
- Fig. 29 – Hans BALDUNG « GRIEN », *Sainte famille*, 1511, gravure sur bois, 37,5 x 24 cm. Wikimedia (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Baldung-02.jpg>), domaine public.
- Fig. 30, p. 209 – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 118, v. 1615-1616, p. 302. Alesthea / Archive.org ([ark:/13960/t17m99k82](https://www.jcb.org/ark:/13960/t17m99k82)), domaine public.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

- Fig. 31, [p. 210](#) – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 323, v. 1615-1616, p. 862 [876]. Archive.org ([ark:/13960/t8bh25v1s](https://archive.org/ark:/13960/t8bh25v1s)), domaine public.
- Fig. 32, [p. 210](#) – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 342, v. 1615-1616, p. 941 [955]. Archive.org ([ark:/13960/t8bh25v1s](https://archive.org/ark:/13960/t8bh25v1s)), domaine public.
- Fig. 33, [p. 218](#) – *Habit de plumassier*, Paris, N. de L'Armesin, s.d. [XVII^e siècle]. Bibliothèque nationale de France, *Gallica* ([ark:/12148/btv1b8407462q](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8407462q)), domaine public.
- Fig. 34, [p. 218](#) – Jacob DE GHEYN LE JEUNE, *De l'utilisation du mousquet* [*Wapenhandelinghe*], 1607-1608, gravure n° II. Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wapenhandelinghe_van_Roers,_Musquetten_ende_Spiessen), domaine public.
- Fig. 35, – Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dessin n° 131, v. 1615-1616, p. 333 [335]. Aleshea I Archive.org ([ark:/13960/t17m99k82](https://archive.org/ark:/13960/t17m99k82)), domaine public.

Les termes des licences *Creative commons* sont consultables sur <https://creativecommons.org>

Table des matières

Préface.....	9
Emmanuelle Sinardet	

Introduction.....	15
-------------------	----

L'influence directe de l'Europe dans la production artistique

L'apport de la Bible et de la Renaissance	29
---	----

Enjeux rhétoriques d'un exemplum :	
l'influence de la Bible et de son imaginaire	29
Le rôle de l'œil, du cœur et de la personne indigène dans la construction d'une nouvelle vision	39
Le rôle des gravures européennes dans la construction nouvelle du corps : le Christ devient indigène	45

L'architecture du corps comme lieu et forme de la conversion.....	53
Passion et résurrection : mise en scène du supplice à travers l'enseignement par l'image.....	
Le rôle de l'imprimerie, de la langue et de la métaphore	66
La Croix comme étendard.....	72
De l'adoration (latrie) au culte des saints (dulie) :	
premières réponses contre l'idolâtrie	79
Destruction et resacralisation de l'espace sacré :	
la chapelle et l'église comme gravure éidétique de la foi	79
Corps, sujet et eucharistie chez les hommes de maïs	94
De la répétition comme règle : la Vierge Marie, entre manifeste idéologique et transfiguration de l'esprit ...	103
Cahier iconographique	123

Dramaturgie de l'instant : la peinture baroque andine et la résurrection de Wiracocha

L'art de la Contre-Réforme au secours de l'âme indienne.....	141
La résistance contre les visages de l'acculturation et de l'oubli : le syncrétisme de la peinture baroque de l'école de Cuzco et Potosí	141
La grammaire de l'apparat politique	146
Le recours au maniérisme italien :	
de la conscience d'une aliénation sublimée	157

TABLE DES MATIÈRES

Moralisation de la perception et de l'incarnation : l'humilité passive de la personne comme garantie du sacré.....	173
L'exploration d'un continent intérieur : Zurbarán et la cosmogonie polythéiste inca.....	173
Exemple de symbiose cosmique entre la terre, les dieux et les hommes	183
Corps et sexualité : de l'usage de la vision inca comme accès au corps du Christ	197
Le rôle de l'inclusion dans le devenir du monde	207
L'usage de la valeur extatique de la souffrance.....	207
Le travestissement idéologique des archanges et de saint Jacques matamore.....	216
Propagande et religion: la douceur et la grâce comme neutralisateurs de l'Histoire	221
Conclusion.....	229
Bibliographie.....	237
Index.....	257
Crédits iconographiques.....	269

